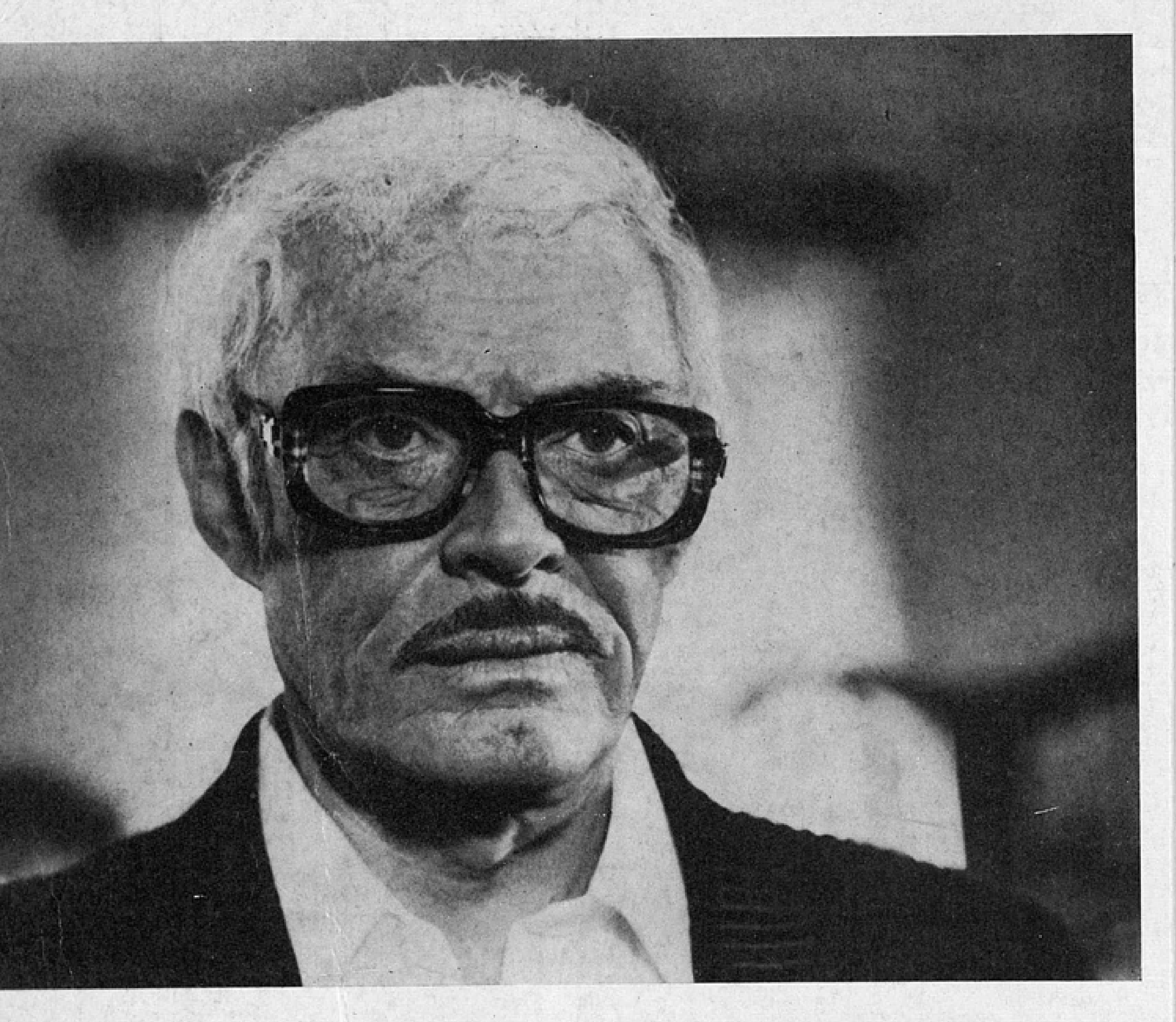
ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

11 85





УКАЗ
ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР
О присвоении звания Героя Социалистического Труда народному артисту СССР Кадочникову П. П.

За большие заслуги в развитии советского киноискусства и в связи с семидесятилетием со дня рождения присвоить артисту киностудии «Ленфильм» народному артисту СССР Кадочникову Павлу Петровичу звание Героя Социалистического Труда с вручением ему ордена Ленина и золотой медали «Серп и Молот».

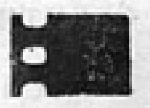
Председатель Президиума Верховного Совета СССР
А. ГРОМЫКО

Секретарь Президиума Верховного Совета СССР
Т. МЕНТЕШАШВИЛИ

Москва, Кремль, 26 июля 1985 г.

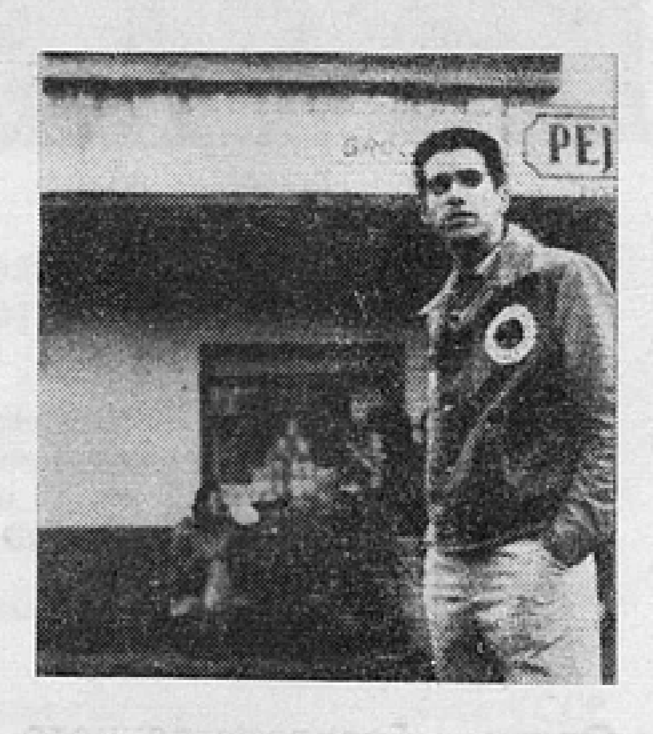


Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР. Основан в 1931 году





На 1-й стороне обложки:
Ирина Муравьева в фильме «Самая обаятельная и привлекательная» (режиссер Г. Бежанов, «Мосфильм»)



На 4-й стороне обложки:
кадр из фильма «Бегущий смельчак» режиссера Д. С. Эверетта (США)

ЗА РУБЕЖОМ

СЦЕНАРИЙ

CINEMA ART

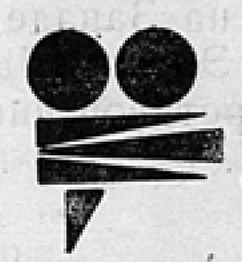
In this issue: Talk with academician Vitaly Goldansky about place of cinema in scientific propaganda (p. 5). Reviews of the films "Battle for Moscow" (p. 13), "Young Composer' Odyssey" (p. 21), "Fragy—Deprived from Happiness" (p. 27), "Choice of Fortune" (p. 36), "Bamby' Childhood" (p. 39). Profile of film actor Yury Solomin (p. 44). Notes about works of Marlen Khutsiyev (p. 56) and Stanislav Sokolov (p. 60). Talk with scriptwriter Ivan Drach (p. 63). Materials devoted to the 90th anniversary of cinema (p. 75). Talk with wellknown Soviet cinema historian Sergey Komarov (p. 94). Letters of Konstantin Simonov (p. 102). Article by Kirill Razlogov on some aspects of western film process (p. 129). Survey of today French cinema (p. 140). Cinerama (p. 152). Script by Semyon Freilikh about outstanding Soviet film director Mikhail Romm (p. 159).

Оформление
Марголина И. Л.
Художественный редактор
Петрова Э. С.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректоры
Коренева Н. А.,
Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает
Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.

Сдано в набор 14.08.85
Подп. к печати 10.10.85 А 07313
Формат бумаги 70×90 1/16.
печ. л. 12,12,
усл. печ. л. 14,18,
уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 50 000 экз. Заказ 2316

Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
142300, г. Чехов Московской области



НАВСТРЕЧУ XXVII СЪЕЗДУ КПСС
современность и экран

Решающее время переживает страна. «Нам предстоит осуществить новую техническую реконструкцию народного хозяйства, качественно преобразовать материально-техническую базу общества, — отмечалось на июньском совещании в ЦК КПСС. — Решение этой задачи — дело безотлагательное, дело общепартийное и общенародное».

О пропаганде идей науки и техники, ускорения научно-технического прогресса, практики внедрения в жизнь научных достижений, о воспитании современной культуры мышления средствами научного кинематографа — беседа с академиком В. Гольданским.

Адресовано — всем!

В. Гольданский,
академик, лауреат Ленинской премии, заведующий отделом Института химической физики АН СССР, заместитель председателя правления Всесоюзного общества «Знание»:

Полагаю, что все ценное и значительное, что привносит научная мысль в жизнь нашего общества, должно стать предметом киноосвоения

Беседу ведет В. Беляков



Академик В. И. Гольданский

В. Беляков. Хотелось бы начать нашу беседу словами Михаила Сергеевича Горбачева: «Научно-технический прогресс — это жизненно важное дело, оно отвечает интересам всех, позволяет каждому широко раскрыть свои способности и талант». В какой степени, на ваш взгляд, Виталий Иосифович, может содействовать этому прогрессу научно-популярное кино?

В. Гольданский. Научно-популярный кинематограф, несомненно, способен взять на себя часть ответственности за воспитание современной культуры мышления. Конечно, с учетом возросшей способности зрителя самостоятельно размышлять, сопоставлять факты, вырабатывать личное отношение к рассматриваемым проблемам.

Чем привлекает фильм? Прежде всего возможностью очень наглядно показать то, что сегодня делается в науке. Я имею в виду и кино и телевидение. Надо признать, что у малого экрана более широкая аудитория. И надо добиваться, чтобы научно-популярные фильмы большого экрана выходили на массовую аудиторию, попадали к тем, кому они адресованы, кому нужны, кому интересны. Если на художественные фильмы человек идет, выбирая их по своему вкусу, по своим пристрастиям, то на научные фильмы он чаще всего попадает. Случайно на случайные фильмы.

Такой зритель поневоле смотрит на экран, а сам ждет не дождется, когда начнут демонстрировать ленту, ради которой он собственно и пришел. Ощущение знакомое всем и понятное. Так вот, чтобы избежать такого отношения зрителя к восприятию даже очень умных, серьезных, изобретательно снятых научно-популярных фильмов, они нуждаются в определенной пропаганде. Особенно сегодня, когда на повестке дня интенсификация производства,

проблемы которой обсуждались на апрельском (1985 г.) Пленуме ЦК КПСС и на июньском совещании по вопросам ускорения научно-технического прогресса. Чтобы активно влиять на сознание зрителя, прежде всего молодежи, научные фильмы должны выходить на свою аудиторию. Зерно должно падать на подготовленную почву в нужный момент. Только тогда можно рассчитывать, что оно пойдет в рост и в свое время даст полновесный колос.

В. Б. Чем может помочь в пропаганде научного кинематографа общество «Знание»?

В. Г. Думаю, многим... Мы постоянно стараемся наладить просмотры научно-популярных фильмов по определенным областям знаний в специализированной аудитории. Недавно при правлении Всесоюзного общества «Знание» создана комиссия по связям со средствами массовой информации и с кино. На меня возложено руководство этой комиссией.

Мы следим за новинками научного кинематографа и готовим программы из имеющихся в прокате фильмов по той или иной области знаний. Примерно раз в месяц Центральный лекторий организует специализированные просмотры. В дальнейшем при содействии секций и отделений общества можно еще точнее дифференцировать и тематику просмотров, и аудиторию. Скажем, достаточно широк круг людей, интересующихся химией. А это могут быть школьники и студенты вузов, специалисты и производственники. Для каждой аудитории нужна своя программа. Используя кинофонд, можно дифференцировать показ фильмов по отдельным проблемам.

Центральный лекторий — далеко не единственное место, где такую работу можно проводить. Ведь «Знание» имеет свои организации буквально во всех республиках, краях и областях, во всех городах, городских и сельских районах страны. Думаю, что и в местных отделениях общества «Знание» можно активнее использовать научный кинематограф, одновременно помогая и его пропаганде.

В. Б. И в развитие моего вопроса... Всегда ли могут заинтересовать научно-популярные фильмы специализированную, стало быть, подготовленную зрительскую аудиторию?

В. Г. Такой вопрос можно поставить и в отношении научно-популярной литературы. Читают ли ее специалисты? По-моему, здесь и начинается разговор о культуре мышления современного человека, вообще о трактовке понятия «культура».

Важно отметить следующее. Сейчас дифференциация знаний зашла столь глубоко, что все труднее становится следить за происходящим даже в ближайших, смежных областях науки. Научно-популярная литература и кино помогают восполнить пробелы. Среди читателей такой литературы и зрителей, по моим наблюдениям, все больше ученых.

По многим рассказам коллег знаю, что новые мысли подчас приходят в голову при чтении, весьма далеком от круга их научных интересов. То же самое происходит и во время кинопросмотров. Правда, опять-таки у литературы больше на этот счет возможностей. Взял книжку, сунул ее в карман и читай где угодно, даже в дороге.

Но если говорить серьезно, то чело-

век, стоящий на уровне своего времени, на уровне века, не может сегодня ограничиваться хорошей ориентацией только в области искусства, художественной литературы, спорта. Сфера духовной культуры нашего современника вбирает в себя — точнее, должна, на мой взгляд, вбирать — и философию, и биологию, и физику, и экономику. Кстати, искусство, отражающее современные процессы жизни, тоже испытывает на себе влияние научных представлений. Так что человеку, шагающему с веком наравне, нужно стремиться к широте кругозора, к пониманию той роли, которую играет наука — и фундаментальные ее корни, и прикладные плоды — в жизни человечества.

Стремление понять порождает в конечном счете эрудицию, а эрудиция обеспечивает углубленное понимание явлений действительности. Постепенное накопление знаний рано или поздно дает качественный скачок, когда свобода ассоциаций рождает верность вкуса, учит отличать и чувствовать подлинную красоту научного или художественного творчества. И опять же этому способствуют талантливо снятые мировоззренческие ленты, фильмы о переднем крае науки, о новых открытиях, о выдающихся ученых прошлого и современности.

Чего греха таить, обычно зрители гораздо лучше знают киноартистов, эстрадных «звезд», футболистов, чем прославленных ученых. Мы же говорим о социальной необходимости в гармонически развитой личности, о таких людях, которым была бы не чужда и сфера науки в широчайшем ее диапазоне. Кино способно расширить круг интересов любого человека. Возьмите передачи цикла «Очевидное — невероятное» или киноприложения к ним. Закономерно, что аудитория этой передачи расширяется. Положительно сказывается налаженная система показа, периодичность выхода в эфир. Такого четкого целенаправленного канала на зрителя научный кинематограф, к сожалению, не имеет. Нет ни должной пропаганды, ни продуманных программ.

А это значит, что в бюджете свободного времени потенциального зрителя научный кинематограф еще не нашел достойного места.

В. Б. *Может ли кино повлиять на мир увлечений, на выбор профессии молодым человеком? И каким, на ваш взгляд, образом?*

В. Г. Несомненно. Но прежде всего тогда, когда объектом художественного исследования, героем фильма, в том числе и научно-популярного, будет либо значительная научная проблема, либо крупная, колоритная личность ученого. Это способно и поразить и увлечь. И определенным образом настроить раздумья зрителя не только о просмотренном фильме.

Но хотелось бы снова сослаться на научно-популярную литературу. Например, прекрасные книги Д. Данина о Нильсе Боре, об Эрнесте Резерфорде по-своему открыли читателю не только мир современной физики, но и захватывающую по напряжению и драматизму жизнь научной мысли.

Можно заглянуть и в историю кино. Я не специалист в этой области, но все же не могу не вспомнить такие фильмы, как — «Академик Иван Павлов», «Александр Попов». Было бы явным преувеличением сказать, что они оста-

вили неизгладимое впечатление. Верно, скорее, то, что некоторые остались на уровне добросовестно снятых биографических справок, разыгранных актерами. Но вот, скажем, фильм «Депутат Балтики» — совсем иное дело. Он высок прежде всего по художественной ценности, по уровню обобщения образа честного русского интеллигента. За этим образом стоит реальная фигура выдающегося ученого К. А. Тимирязева, прогрессивно мыслящего человека, патриота, преданного науке человека. Фигура Полежаева — Тимирязева во плоти и крови благодаря превосходной игре Николая Черкасова сделалась для миллионов зрителей разных поколений очень притягательной — стала духовным и нравственным образцом, превосходным примером для подражания. На чью-то судьбу образ профессора Полежаева, наверняка, оказал решающее влияние.

На мой взгляд, фильмы о науке могут быть двоякого рода: в одних главное — сама наука, процесс исследований, счастливый миг открытия, в других — привлекательность героя, морально-нравственные проблемы и условия, в которых работает тот или иной ученый, перспективы его научных работ. Здесь же хочется сказать, что научные понятия имеют право и на эстетическое обозначение. Уверен, что уравнения квантовой механики можно назвать красивыми так же, как многие чисто технические сооружения — космический спутник или ускоритель протонов, так же, как музыкальное произведение или полотно живописца. Ведь в конечном счете красота — это совершенство. Может быть, в науке непосвященному труднее увидеть и еще труднее показать красоту. Но она несомненно существует, и кинематографисты должны ее видеть и передавать зрителям.

В свое время я с интересом смотрел фильм М. Ромма «9 дней одного года», затем фильм «Укрощение огня» Д. Храбровицкого. В последнем снова рисуется образ, за которым открывается реальный прототип. И хоть понимаешь, что это не совсем точный образ академика С. П. Королева, все равно испытываешь неподдельный интерес к нему. Есть личности, принадлежащие нашему времени, интерес к которым широкой публики всегда оправдан. Искусство тоже тяготеет к ним. Хорошо, когда интересу сопутствуют и творческие удачи.

Несомненный интерес представил бы для самой широкой аудитории фильм о Петре Леонидовиче Капице. Это мог бы быть фильм, насыщенный подлинными страстями и, главное, самобытной мыслью и подвижнической жизнью этого замечательного человека и крупнейшего ученого нашего столетия. Сейчас появляются в печати его письма, а их осталось в архивах много сотен — к матери, к жене, к коллегам. Масса интереснейших наблюдений, догадок, откровений, идей. Сокровищница мысли и чувства. Бесценный клад, к которому еще по-настоящему рука художника не притронулась.

Я хорошо знал Петра Леонидовича, но, читая его письма, еще раз убедился в справедливости правила: большое лучше видится на расстоянии. Я всем существом своим почувствовал подлинное величие этого человека. Совсем недавно он еще был с нами, мы имели счастье общаться с ним в будничной

обстановке. Но что-то значительное в такой обстановке теряется, ускользает. А вот письма помогли многим из нас заново открыть для себя человека, в котором, можно сказать, отливается образ самой науки двадцатого столетия.

Появись сейчас фильм о Петре Леонидовиче Капице, я уверен, он помог бы формированию позиций в жизни и в науке молодым исследователям или тем, кто вступает на эту многотрудную стезю.

Мы ведь знаем примеры, когда книги приводили в науку людей, которые становились впоследствии великими творцами. Например, Иван Петрович Павлов пришел в физиологию благодаря тому, что однажды прочел книгу англичанина Льюиса «Физиология обыденной жизни». Популярная книга для чтения на досуге давно забытого автора дала миру великого исследователя и первооткрывателя. Нет, конечно, сомнения, что задатки гения были в Павлове, книга стала катализатором в незримом процессе становления ученого.

Примеров такого рода из области кино, к сожалению, я привести не могу, хотя, может быть, и есть они. Но ведь, в конце концов, кинематографии не исполнилось еще и века, а возраст книгопечатания перевалил за пятьсот лет. Так что подождем...

В. Б. Можно ли, на ваш взгляд, стимулировать или усилить воздействие киноискусства на процесс формирования научных взглядов? Как это вам видится? И какова здесь роль научного кино?

В. Г. Прежде всего, по-моему, следует раздвинуть рамки проблематики, которую рассматривает кинематограф. Смелее раздвигать. Ведь помимо конкретных, часто узкоспециализированных научных изысканий, есть очень важные общие проблемы современной науки, которые могли бы стать объектом киновоплощения. Сюда можно отнести, скажем, вопросы нравственности в науке, личных интересов ученого и интересов государства, общества, научного коллектива. Я имею в виду не только конфликты между разными представителями науки, но и внутренние конфликты в самом ученом, к примеру, когда перед ним встает дилемма: что предпочтительнее — работа сравнительно малого масштаба, но с конкретной, быстрой отдачей или длительные фундаментальные исследования, где подчас неясен не только срок завершения, но и характер конечного результата?

Согласитесь, все это уже несет в себе определенные импульсы драматизма, на что всегда и опирается искусство.

В поле зрения кинематографа может попасть анализ соотношения реальной действительности в сфере тех или иных областей науки и предшествовавших этому прогнозов их развития. Что думалось, что загадывалось, рассчитывалось и что на самом деле получилось? Где поотстали, где вырвались вперед? И почему так случилось? В чем были просчеты? И как преодолеть отставание? Кинематограф — искусство, умеющее «схватить само время», законсервировать его до поры. Только нужно честнее, самокритичнее делать этот художественный, публицистический анализ. Размышлять и давать пищу для размышлений зрителям. Все это

и будет стимулировать зрительский интерес к экрану.

Вообще вопрос выбора жизненной позиции, сферы приложения своих сил непростой. И каждое поколение зрителей, я имею в виду молодых, испытывало свои трудности. Менялась популярность наук, колебалось их развитие меж взлетами и падениями. Лет тридцать-сорок назад была на гребне физика. Помните, «что-то лирики в загоне...»? А сейчас пальма первенства по популярности у молодежи принадлежит биологии. Заметнее стал интерес к гуманитарным наукам — археологии, психологии, экономике, наконец, экологии, охватывающей широкий круг естественнонаучных и социальных проблем. Здесь есть ряд удачных картин. Несомненно, новое принесли в зрительскую аудиторию фильмы о химии. В том числе и снятые в нашем Институте химической физики АН СССР. Можно назвать их: «Царапина на льду», «Вначале было противоречие», «Взрыв конструирует молекулу», «История огненного эксперимента» и другие. Надеюсь, что кому-то они помогли расширить границы представлений о том, что делается в этой области науки.

Время диктует свои условия. Есть ряд научных разработок, которые требуют незамедлительной и эффективной пропаганды. Зайдет ли речь о проблемах технической реконструкции предприятий, модернизации в машиностроении, о путях внедрения рационализаторских предложений в жизнь, или экран привлечет внимание к вопросам укрепления базы научных исследований — все это важная сфера приложения сил научно-популярного кино.

В. Б. Вы могли бы подробнее осветить вопрос: ЭВМ и школа. Сегодня и завтра. И роль кинематографа в процессе преобразования школы?

В. Г. Среди вопросов первостепенной важности, которыми интересуется общественность, я бы назвал, конечно, информатику. Необходимость повсеместного овладения этим новым великолепным творением и подспорьем человеческой мысли связана и с интересами школьной реформы. Мы вплотную подошли к задаче формирования мышления будущего. Человек конца XX — начала XXI века, причем любой человек, независимо, какой склад ума у него — гуманитарный или технический, должен обладать операционным стилем мышления. Информатика и является той научной дисциплиной, которая развивает этот стиль.

Начинать надо все сначала. А начало — в школе. Вот почему столь своевременны меры, предусмотренные в недавнем постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР, и прежде всего введение с нового учебного года во всех средних учебных заведениях страны «Основ информатики и вычислительной техники». Это — веление времени, продиктованное государственной необходимостью. Надо учиться новому. Мир усложняется, а вместе с ним — все взаимосвязи и взаимозависимости. Компьютерный всеобуч чем-то похож на «ликбез», который мы в свое время одолели общими усилиями. И сейчас нужно всем нам преодолеть барьер новизны и, возможно, страха.

На меня произвела немалое впечатление картина, которую я наблюдал в доме английского ученого, с которым сотрудничает наш институт. На

полу сидели трое его детей, а перед ними экран портативного дисплея. Они играли с ним в какую-то игру. Играли с упоением, увлеченно и, видно, привычно. Но больше всего меня поразила реакция четырнадцатилетней девочки на отказ миникомпьютера. Вооружившись паяльником, она уверенно принялась его чинить. Через несколько минут все было в порядке, игра возобновилась. Много говорят нам игры наших детей.

Мы должны семимильными шагами двигаться по пути широчайшего овладения компьютерной техникой и принципиально новым мышлением на основе информатики. Общечеловеческие навыки инструментирования деятельности, в том числе и умственной, должны быть привиты каждому молодому человеку, как далеко он ни оказался бы в жизни от самой вычислительной техники. Надо помочь учащимся овладеть важнейшим носителем и проводником научно-технической революции, придав разрозненным усилиям целенаправленный государственный характер.

Скептики утверждают, что приносимый программированием «формализм мышления» может отрицательно сказаться на эстетическом воспитании детей, прежде всего — на образном мышлении. Это ошибочное мнение. Конструируя на экране движущиеся изображения, ученик остается в сфере абстракций, помогающих воспитать не только математическую, но и общую культуру. И пугающей изоляции человека не будет. Ибо мы передаем компьютеру свои знания, а с его помощью они, эти знания, передаются другим. Повышается фактор моральной ответственности за свое дело. Результат общих усилий будет более нагляден, подконтролен.

Массовое овладение ЭВМ качественно скажется на повышении производительности труда и эффективности управления народным хозяйством на всех уровнях руководства и выработки решений. Это конечная цель, и путь к ней непрост. Нелегкие задачи придется решать педагогическим вузам, промышленности, школе. И, конечно, кинообразованию. Важно не просто рекламировать миникомпьютер, а наглядно показывать, что он может дать ученику, институту, колхозу, производству, обычной семье, вплоть до настольных игр. Такая пропаганда должна быть строго дифференцированной, четко направленной на ту или иную аудиторию. Нужно создавать киноциклы, телевизионные курсы. И все это делать с большой дозой творческой выдумки, фантазии, изобретательно и современно по языку. Качество подачи нового материала должно быть достойно проблемы огромного государственного значения.

Полагаю, что все ценное и значительное, что привносит научная мысль в жизнь нашего общества, рано или поздно должно стать предметом киноосвоения, а значит, стать и достоянием массового зрителя, особенно молодежи, с которой связаны все наши надежды на будущее.

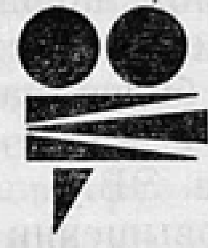

Ю. Озеров


И. Черных


А. Мягков


Т. Лапшина


А. Пахмутова



кинематограф 80-х. дневник

Рецензии на фильмы «Битва за Москву», «Путешествие молодого композитора», «Фраги — Разлученный со счастьем», «Детство Бемби», «Выбор судьбы»; творческий портрет Юрия Соломина; размышления Сергея Герасимова о творчестве Марлена Хуциева и Вадима Курчевского о первых фильмах режиссера-мультипликатора Станислава Соколова; беседа с писателем Иваном Драчом.

«БИТВА ЗА МОСКВУ»

Трудный путь к победе

Вл. Баскаков

Кони — белый и вороной — мчатся навстречу друг другу. Гремит музыка мощного военного оркестра. Командующий парадом маршал К. К. Рокоссовский отдает рапорт принимающему парад маршалу Г. К. Жукову.

Идет Парад Победы на Красной площади в Москве.

В канун 40-летия праздника Победы на экраны страны вышел созданный в сорок пятом году документальный фильм, запечатлевший на пленке этот исторический парад, этот триумф нашего народа, которым увенчалась Великая Отечественная война.

Вглядываешься в лица участников парада — маршалов и солдат: они даны крупно, — и представляешь, что пережили эти люди, что сделали они для нашей страны и для человечества.

И, может быть, волнующий кинодокумент о Параде Победы лучше самых высоких слов передает исторический смысл и величие того пути, который прошла наша армия от первых яростных сражений через тяжесть невзгод и поражений — к победе, к триумфу гуманизма и справедливости.

Новый фильм Юрия Озерова «Битва за Москву» воспринимается именно в контексте этого триумфа, хотя он посвящен самым горьким, трагическим и героическим страницам борьбы с фашизмом.

Битва за Москву, как ее понимает автор, — а Ю. Озеров именно автор фильма, ибо он выступает здесь не только как режиссер, но и как сценарист, — это не только сражения под Москвой, это битва за само существование, за жизнь нашей страны, нашего народа, всего надежного и светлого на земле.

Военная машина рейха с лязгом и грохотом перевалила через границу и начала рвать нашу оборону, создавая «клещи» и «котлы» — минский, киевский, вязьминский, пока не была остановлена — сперва в гигантском Смоленском сражении, а затем, после нового фашистского удара чудовищной силы, названного Гитлером операцией «Тайфун», — под Москвой, в маленьких городках и дачных поселках. Здесь, под Москвой, и свершилась первая в истории второй мировой войны победа, развеявшая миф о непобедимости гитлеровской армии. Здесь было начало конца гитлеровской Германии.

Фильм многослоен и многонаселен. По существу все персонажи в нем — исторические лица. Руководители Советского государства и военкомы, партийные работники и рядовые бойцы. Сталин и Ворошилов, Тимошенко, Жуков, Рокоссовский, Конев, майор Гаврилов, политрук Клочков, легендарная Зоя и разведчик-антифашист Рихард Зорге. Москва, Берлин, Токио, осажденная Брестская крепость и горящий Минск, древняя Истра и Бородинское поле, ставка Гитлера — «волчье логово» и штаб группы армий «Центр» в Орше. Все эти эпизоды сняты достоверно, исторически точно, без тени фальши или упрощенчества, приблизительности. А ведь это совсем не просто сегодня. Съемочной группе пришлось искать не только танки и артиллерийские системы тех времен, но и подобрать соответствующие интерьеры, костюмы, словом, все то, что сделало этот фильм исключительно достоверным, волнующим своей глубокой и бесстрашной правдой.

«БИТВА ЗА МОСКВУ»
Сценарий и постановка Ю. Озерова. Оператор И. Черных. Художники А. Мягков, Т. Лапшина. Композитор А. Пахмутова. Звукооператоры В. Шмелькин, В. Торохов. «Мосфильм» (СССР) — «Баррандов» (ЧССР), при участии киностудий ДЕФА (ГДР), «Фафим» (СРВ), 1985.



«Битва за Москву».
В роли Г. К. Жукова (в центре) — М. Ульянов

Начальный период войны Юрий Озеров показывает как бы и по горизонтали и по вертикали, стремясь погрузить зрителя, особенно молодого, в тот сложнейший водоворот событий в мире, который образовался в конце 30-х — начале 40-х годов. На экране и советское политическое руководство, стремящееся предотвратить начало войны, и военачальники, руководители Красной Армии, и зарубежные антифашисты, друзья нашей страны, включающиеся, не жалея себя, в борьбу с силами агрессии. И, наконец, Гитлер, его окружение, его генералы и фельдмаршалы, с маниакальной целеустремленностью развертывающие планы мирового господства.

Это фильм о невиданном героизме народа — мы видим тех, кто в страшном пламени развернувшейся войны постигал искусство победы. Но были и такие, кого обожгло это пламя, кто не нашел в себе силы преодолеть психологический удар, обрушившийся на страну в первые часы, дни и ночи войны. Не малой кровью, не на чужой земле, а дорогой ценой и на своей, родной земле пришлось вести эту борьбу. Борьбу неравную — у фашистской Германии был и опыт, накопленный в разбойничьих ударах по Польше и Франции, и столетняя традиция прусских штабов, и превосходство в технических средствах. Отлаженной машине надо было яростно противостоять, не опускать рук, не дрогнуть в отчаянном, казалось бы, безвыходном положении, а проявить всю волю и свою веру. Веру в наши идеалы, в справедливость того пути, который избрали для себя народы Советского Союза.

И потому так исторически крупны, казалось бы, частные эпизоды начального периода войны.

Впечатляюще поставлены сцены обороны Брестской крепости. Старая цитадель, совсем не приспособленная к условиям и методам современной войны, оказала такое невиданное сопротивление, которое поразило и даже удивило фашистское командование. Как же так? План «Барбаросса», столь скрупулезно, по часам и минутам рассчитанный в генштабе, план, над которым трудились светила военной мысли «ты-

сячелетнего рейха», вдруг начинает давать трещины. В чем дело?

В этом плане, казалось бы, предусматривалось и рассчитывалось вплоть до минуты все и вся, но он, этот план, не учел внутреннюю силу нашего народа, цементирующую силу партии, талантливость наших военачальников, взявших на себя всю полноту ответственности и сумевших противостоять фашистским генералам и фельдмаршалам.

Но, как уже было сказано, Юрий Озеров ничего не упрощает, он показывает и трагические судьбы — людей, сломленных страшной бедой, тяжестью первых дней и недель войны.

Командующий Западным особым военным округом генерал армии Павлов — заслуженный командир, участник боев в Испании, но должность, на которую его выдвинули перед самой войной, оказалась ему не по плечу — смелый и честный человек, он еще не готов решать задачи стратегического масштаба. Это проявилось уже в штабных предвоенных учениях, показанных в фильме, — тогда игравший за «синих» Жуков наголову разгромил игравшего за «красных» Павлова. И в начальный период войны Павлову не удалось взять управление войсками в твердые руки, удар сил вермахта оказался для него слишком неожиданным, хотя, конечно, в том, что так драматично сложились обстоятельства на Западном направлении, сказался и военно-политический просчет высшего руководства.

А вот другая судьба.

Командующий авиацией Западного особого военного округа, тоже герой Испании, генерал Копец на следующий день после разбойничьего нападения гитлеровцев узнает, что ночью на аэродромах были уничтожены почти все самолеты новых систем. В эту страшную минуту он не находит для себя иного выхода: мы видим, как он заходит в кабинет, вынимает фотографию жены и взводит курок пистолета...

В то же время постановщику фильма удалось зримо и достоверно показать, как в огне, в чудовищных испытаниях, в сложнейшей стратегической ситуации первых дней войны выковывались кадры военачальников, способных дать отпор страшному, опытному и сильному врагу.

«Так тяжкий млат, дробя стекло, кует булат», — эти пушкинские строки, может быть, лучше любых подробных описаний характеризуют этот процесс.

...Житомир. Раннее утро. На квартиру командира 9-го механизированного корпуса генерал-майора К. К. Рокоссовского приходит вестовой. Срочное сообщение из штаба фронта. И перед командиром корпуса встает непростая дилемма — вскрывать или не вскрывать оперативный секретный пакет, в котором изложен мобилизационный план прикрытия границы. По правилам вскрывать этот пакет можно только по разрешению Председателя Совета Народных Комиссаров или наркома обороны. Связи с вышестоящими инстанциями нет. Что делать? Рокоссовский слышит предостережения: «Может быть провокация. Вы рискуете...»

Но он должен решать, и он решает. «Я уже рисковал головой», — спокойно говорит генерал, прошедший пору тяжких жизненных испытаний, и вскрывает пакет. Так же решительно, несмотря на протесты тех, кто даже в эти дни держится за параграфы уже смятых грозными событиями правил, он реквизирует склады боеприпасов и горючего, мобилизует автотранспорт — ведь его корпус находился еще в стадии формирования и не был обеспечен всем необходимым для боя. Теперь генерал Рокоссовский, четко, уверенно отдавая приказы, ведет танки навстречу врагу.

Так начинался Рокоссовский — полководец, имя которого потом прогремит на весь мир.

Актер А. Голобородько передает спокойную уверенность, даже лихой задор своего героя, который в экстремальной обстановке становится еще собраннее и тверже.



«Битва за Москву»

В фильме немало ярких сцен, рисующих К. К. Рокоссовского на посту командующего легендарной 16-й армией, сражавшейся под Москвой, у Истры, Волоколамска, Крюкова. Здесь в полной мере проявилось его полководческое дарование, его умение воспитать командиров, умеющих воевать. А это были такие люди, как Доватор, Панфилов, Катуков, Белобородов, — и они показаны в фильме.

Маршал Г. К. Жуков, характеризуя командующих армиями, защищавших столицу, отмечал, что все они «были знающими, способными, волевыми командармами. И все же среди них мне очень хочется выделить моего старого друга Константина Константиновича Рокоссовского. Красивый человек, он и воевал красиво. 16-я армия, обороняясь, наносила фашистским войскам большие потери. Командующий армией проявил подлинное воинское искусство и высокое личное мужество» («Литературная газета», 1981, 18 ноября).

Он так и изображен в фильме — мужественный красивый человек.

Другой образ, тоже броско очерченный в фильме, — это комкор Петровский. Юрий Яковлев рисует знающего, уверенного в себе командира, которому маршал С. Тимошенко в трудные июльские дни и ночи дает приказ удержать подступы к Днепру, а он не только выполняет приказ: его корпусу удается взять еще Жлобин и Речицу. Потом он погибнет в окружении, погибнет, как солдат, с винтовкой в руках.

Не дожил до победы и командующий Юго-Западным фронтом генерал Кирпонос (А. Волков), показанный в фильме в нескольких запоминающихся эпизодах.

Мы видим полковника Катукова, принимающего эшелон с танками, прибывший прямо из заводских цехов. И генерала Лелюшенко: прямо на Бородинском поле он принимает под свое командование свежие сибирские дивизии. В сорок пятом они придут в Берлин во главе танковых армий.

И. С. Конев показан в трудную пору своей военной биографии. Командарм, имя которого прозвучало на всю страну в Смоленском сраже-

нии, только что выдвинут на высшую должность командующего фронтом, и именно тогда, в начале октября, его войска приняли на себя удар невероятной силы — началась операция «Тайфун». Армии фронта героически сражаются в окружении, но генералу И. С. Коневу приходится, отвлекаясь от необходимых дел, давать объяснения комиссии Государственного Комитета Обороны. Конечно, этот драматический эпизод передает атмосферу той поры, но замечу, кстати, — хотелось бы, вместе с тем, увидеть образ И. С. Конева в диалектике его дальнейшей боевой биографии. Ведь он уже в декабре вел войска в контрнаступление, уже тогда вырастал в полководца, способного решать крупнейшие стратегические задачи. А через три с половиной года войска маршала Конева войдут в Берлин и Прагу.

Жаль, что в фильме не показан, а только упоминается А. М. Василевский, славная полководческая деятельность которого начиналась именно в ту пору.

В документальном фильме о Параде Победы мы видели Г. К. Жукова, К. К. Рокоссовского и И. С. Конева в их звездный час, в момент триумфа. В художественном фильме «Битва за Москву» образно, правдиво и сильно показано, как созревало полководческое искусство, приведшее нашу армию к победе, как полководцы учили своих подчиненных, как сами учились искусству побеждать.

Роль Г. К. Жукова, как и в фильме «Освобождение» и в ряде других лент, играет Михаил Ульянов. Он уверенно воссоздает образ человека, всего себя без остатка отдавшего делу, постоянно чувствующего всю полноту ответственности перед народом, временем. Поэтому его герой ни на секунду не дает себе права расслабиться, предаться эмоциям — он сосредоточен, ибо должен принимать ответственные решения, которые скажутся на чутких весах войны; иногда он резок, даже чересчур резок, но это тогда, когда он не видит возможности поступить иначе в чрезвычайных, экстремальных обстоятельствах начального периода войны.

Особенно запоминается сцена встречи Г. К. Жукова с подольскими курсантами. Он не приказывает, он просит их задержать противника хотя бы на двое суток — ведь пути к столице открыты, — задержать, пока подойдут свежие дивизии. И юноши в шинелях, а то и без шинелей (интендант не успел обеспечить) выполняют свой долг.

Маршал Советского Союза А. М. Василевский, характеризуя полководческий почерк своего сподвижника, писал: «Г. К. Жуков, отличавшийся довольно решительным и жестким характером, решал вопросы смело, брал на себя полностью ответственность за ведение боевых действий; разумеется, он держал связь со Ставкой и нередко подсказывал ей целесообразное решение. К разработке операций Г. К. Жуков подходил творчески, оригинально определяя способы действий войск. Думаю, не ошибусь, если скажу, что Г. К. Жуков — одна из наиболее ярких фигур среди полководцев Великой Отечественной войны» [1].

Да, брать на себя ответственность в сложнейшей боевой обстановке и, обладая особой интуицией, находить оптимальные решения — это и есть главная черта полководческого искусства. Конечно, для крупного военачальника важно личное мужество. Но это качество было как бы в крови и плоти всех высших командиров Красной Армии. Уж так складывалась их биография, их судьба — трудное крестьянское или рабочее детство, солдатская служба в окопах первой мировой войны, революционные события и участие в солдатских комитетах, лихие атаки во главе эскадронов, рот, батальонов, полков в войне гражданской; вступление в партию, строгая служба в строю в межвоенный период; учеба и в академиях и на всяческих курсах, участие в маневрах, в конфликте на КВЖД

[1] Василевский А. М. Дело всей жизни. М., 1974, с. 530.



«Битва за Москву»

или в боях на озере Хасан, в Испании или на Халхин-Голе и, наконец, тяжкие сражения первых месяцев войны, — все это была жестокая, суровая школа, которую прошли люди, так точно изображенные в фильме Юрия Озерова.

Именно осознание ответственности за судьбу всей страны привело к единственно верному, но чрезвычайно трудному решению в августе сорок первого — оставить героически сражавшийся Киев, отвести Юго-Западный фронт, над которым нависла неотвратимая угроза окружения, вот-вот танковые клещи Гудериана и Клейста сомкнутся. Сцена в Кремле, где Жуков докладывает Сталину обстановку на фронтах, сделана точно и выразительно. Сталину трудно принять это решение, ведь речь идет о столице Украины, и он говорит жесткие слова, на которые Жуков отвечает тоже твердо: он готов оставить пост начальника Генштаба, но другого решения у него нет.

— Могу выполнять любую работу. Могу командовать фронтом, армией, корпусом, дивизией...

И уже позднее, когда Г. К. Жуков, снятый с поста начальника Генштаба, проведет силами Резервного фронта успешную операцию под Ельней, в фильме будет впечатляющий кадр: группа командиров во главе с командующим фронтом шагает по горящему городу, освобожденному от фашистов.

Сталин говорит: «Неплохо у вас получилось с Ельнинским наступлением. Вы были тогда правы...»

И далее идут убедительные сцены, показывающие командующего Западным фронтом Г. К. Жукова в дни и ночи московской обороны и декабрьского контрнаступления.

В своем новом фильме Юрий Озеров продолжает традицию, которую он создал вместе с Юрием Бондаревым и Оскаром Кургановым, работая над фильмом «Освобождение».

Ведь именно тогда, когда кинематограф почувствовал потребность в крупномасштабных произведениях о Великой Отечественной войне, появился фильм, получивший широчайшее признание в нашей стране и за рубежом.

«Освобождение» нельзя рассматривать лишь как явление чисто кинематографическое. Это событие общественного значения. Авторы фильма стремились без предвзятости и упрощенности реконструировать картину войны «сверху донизу», то есть показать и мозг этой войны, и ее движущие силы, и тех, кто сражался с самым сильным и страшным врагом человечества. Создателям «Освобождения» это удалось. Правда истории и правда характеров слиты в фильме-эпопее воедино. Картина активно участвовала в идеологической борьбе, сражаясь с фальшивками и инсинуациями на экране, которых немало намастерил в ту пору Голливуд.

По форме и «Освобождение» и «Битва за Москву» могут напомнить так называемые «художественно-документальные» фильмы первых послевоенных лет. Но это лишь сходство внешней конструкции. По существу фильмы Юрия Озерова принципиально противостоят тем лентам. Не «винтики», а люди, живые люди со своими страстями, достоинствами, недостатками трудятся на этой войне, сознавая свое место и свою роль в одолении фашизма и освобождении народов нашей страны и стран Восточной Европы. И полководцы, командующие фронтами и армиями, — люди думающие, творчески решающие задачи, которые история взвалила на их плечи, сознающие свою ответственность перед партией и народом.

«Освобождение» предложило экрану совершенно новую изобразительную культуру военно-патриотического фильма и новый уровень правды при воспроизведении картин истории, картин войны. Экран не знал столь достоверного изображения баталий такого масштаба, как битвы на Курской дуге, на Днепре, в Белоруссии, в Польше, на улицах Берлина.

«Битва за Москву» также имеет принципиальное значение. Это и возврат к традициям, выработанным в «Освобождении», и развитие этих традиций. Это новый виток поступательного движения искусства экрана.

Иногда можно услышать мнение, что, дескать, батальные сцены поставить не так уж сложно — достаточно собрать войска, соответствующее снаряжение и пригласить опытных пиротехников. Но это далеко не так. Сколько сделано фильмов о Великой Отечественной войне, однако лишь в немногих из них батальные сцены исторически правдивы и правдивы изобразительно: в них верит и убеленный сединами ветеран, и человек, родившийся после войны. Уже в «Освобождении» Озеров создал масштабные и в то же время исключительно достоверные сцены действий крупных соединений, боев с участием масс пехоты, танков, артиллерии. И в «Битве за Москву» нет излишнего грохота, мешанины огня и дыма, как это бывает в иных батальных фильмах, — здесь все строго и точно, осмысленно и целесообразно.

И потому так впечатляет схватка горстки плохо вооруженных защитников Брестской крепости с мощной и самоуверенной военной машиной.

Потому столь достоверен неравный бой юных подольских курсантов против танков Гудериана и импровизированный концерт ансамбля А. В. Александрова, который Рокоссовский приказывает транслировать по окопам: через полевые телефоны звучала знаменитая «Священная война».

Потому передается зрителю невероятной силы ток упорного сражения под Истрой и Волоколамском, когда фронт был напряжен, как пружина, и казалось, нельзя больше сжимать эту пружину — вот-вот она сорвется и случится непоправимое. Не случилось! И это точно и правдиво показано в фильме.

В то же время Юрий Озеров не перегрузил экран баталиями. Он дал их столько, сколько нужно, и всегда контрапунктом к ним проходят сцены в Ставке Верховного Главнокомандующего, в штабах противоборствующих армий, в далеком Токио, где работал Рихард Зорге (Ю. Будрайтис), или в московской квар-



«Битва за Москву»

тире, где мы видим с матерью Зою Космодемьянскую.

Сильное впечатление производят кадры, воспроизводящие исторический парад 7 ноября на Красной площади и речь Сталина.

Сталин (Я. Трипольский) в фильме изображен во всей своей исторической сложности — автор фильма не умалчивает о просчетах, допущенных политическим руководством перед войной и в начале войны, но и не преуменьшает заслуг Сталина по мобилизации ресурсов страны для отпора врагу, его роли в руководстве партией, народом, армией, самоотверженно сражающимися с врагом. Масштабно показано политическое значение решения Сталина провести парад на Красной площади 7 ноября 1941 года, когда враг был от столицы на расстоянии одного танкового перехода.

Велико познавательное значение этого фильма-эпопеи. В последнее время эта эстетическая категория — «познавательность» — как-то стала уходить из критического обихода, считаться даже в какой-то степени второстепенной. Но ведь познавательность — одна из существеннейших функций искусства. В каждом значительном произведении она неразрывно слита с другими его функциями. Малая степень познавательности снижает значение произведения, даже посвященного важной теме.

И в «Битве за Москву», думается, потому так выразительны и достоверны исторические сцены и персонажи, что они созданы с использованием всего художественного арсенала нашего искусства. И оператор И. Черных, и художники фильма Т. Лапшина и А. Мягков под руководством режиссера стремятся создать атмосферу высокой правды и глубокой, впечатляющей образности.

Без всякого шаржирования, серьезно показаны и наши враги — это были опасные, высококвалифицированные в своем деле, сильные враги. Тем весомее наша Победа.

И, конечно, фильм «Битва за Москву», основанный на подлинных, неприукрашенных фактах истории, вызовет огромный интерес у зрителей всех поколений.

Путешествие было опасным

Ю. Богомолов

Страх и Достоинство сошлись на одной из узеньких тропинок Истории. «Тропинка» соединила всего несколько грузинских селений в ту пору, когда революция 1905 года была подавлена и национально-освободительное движение переживало кризис.

Люди разрознены, испуганы, замкнулись в своих домах. Трудно проникнуть из города в деревню. Еще более сложен обратный маршрут. Интеллектуалу Никуше, герою фильма, не дано найти общий язык с простолюдином.

Нечаянная попытка их объединения кончилась тяжкой катастрофой: погибли реальные оппозиционеры режиму, обречены оппозиционеры мнимые... Особую горечь трагической развязке придает самоубийство экзальтированного энтузиаста революционного действия Леко. И еще горше и солонее станет история после того, как мы узнаем о чудесном и счастливом спасении главного героя, виновника и жертвы случившихся событий — молодого композитора Никуши (Г. Перадзе).

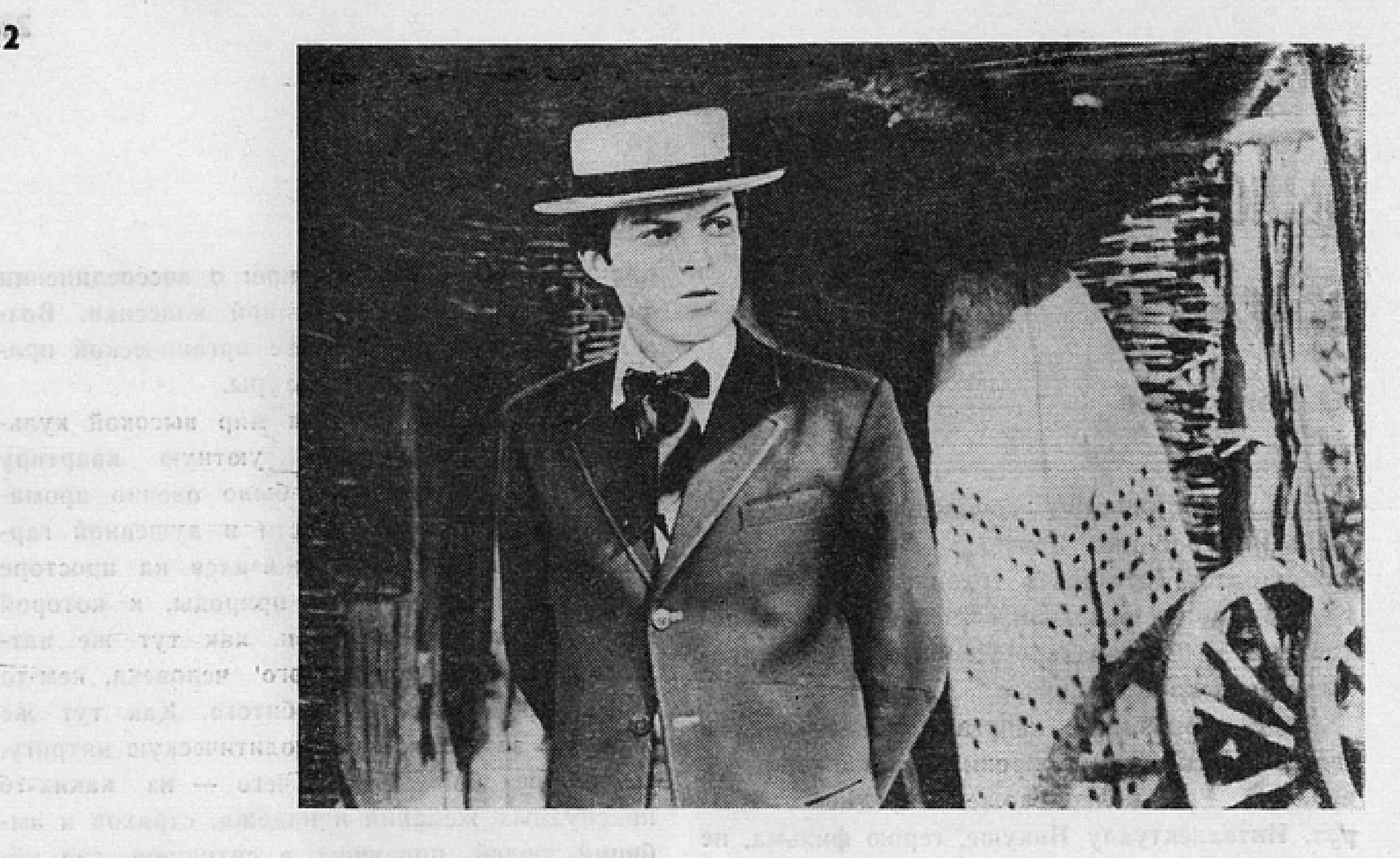
Скромный юноша намеревался пройти намеченным маршрутом через села и деревни, чтобы записать на новейший по тем временам аппарат фонограф народные мелодии и речь. Невинное на первый взгляд намерение частного лица по своему общественному смыслу было куда более серьезным шагом. В сущности речь шла о восстановлении порвавшейся было связи между низкими и высокими музыкальными жанрами. И шире: о воссоединении фольклора и художественной классики. Возможно, еще шире: о союзе органической природы и утонченной культуры.

Но едва герой покинул мир высокой культуры, едва он оставил уютную квартиру своего учителя, где все было овеяно ароматом духовной изысканности и душевной гармонии ее обитателя, и оказался на просторе той самой органической природы, к которой искренне был расположен, как тут же наткнулся на тело полуживого человека, кем-то и за что-то жестоко избитого. Как тут же оказался замешанным в политическую интригу, сотканную бог знает из чего — из каких-то подспудных желаний и надежд, страхов и амбиций людей, попавших в ситуацию, где нарушены привычные связи: друг с другом, с героическим прошлым предков, с романтическим будущим потомков.

И далее герой уже не волен был следовать и поступать согласно своим личным намерениям и целям. Сколько он ни старался стряхнуть с себя навязанный ему образ политического миссионера, ничего не получалось — образ оказался сильнее и — что всего парадоксальнее — реальнее прообраза. Молодой композитор не мог оправдаться ни перед полицией, ни перед теми, кто и впрямь был причастен к национально-освободительному движению. Почти анекдотический случай. Сюжет для трагикомедии. Но Георгий Шенгелая истолковал его драматически. И в этом есть своя логика.

Хотя можно было действительно свернуть на дорожку фарса. Тем более что автор «Мелодий Верийского квартала» знает, как ею следовать, знает о выгодах и сложностях жанра. Можно было покатить повествование по рельсам приключенческого фильма — все необходимые для этого сюжетные нити есть: и тайна, и благородная цель, и противоборствующие силы добра и зла, и необходимые до

«ПУТЕШЕСТВИЕ МОЛОДОГО КОМПОЗИТОРА» (по роману О. Чхеидзе «Ветер, которому нет имени»). Сценарий Э. Ахвледиани, Г. Шенгелая. Постановка Г. Шенгелая. Оператор Л. Пааташвили. Художники Б. Цхакая, Н. Шенгелая. Звукооператор В. Гогичайшвили. В фильме использована музыка Г. Малера. «Грузия-фильм», 1985.



«Путешествие молодого композитора». Никуша — Г. Перадзе

крайности в подобных случаях прямодушные и слабодушные герои. Надо было только натянуть сами нити, приблизить к зрителю героев, расцветить их образы характерными черточками... Словом, сделать фильм более динамичным и, стало быть, контактным.

Режиссер Г. Шенгелая вместе с автором сценария Э. Ахвледиани (сценарий написан по роману Отара Чхеидзе «Ветер, которому нет имени») поступают наоборот: насколько возможно ослабляют интригу и насколько возможно держат нас, зрителей, в отдалении от героев. Путешествие и его участников мы видим словно в перевернутый бинокль. Увиденное с расстояния движение теряет в скорости. Кажется, что самолет летит медленнее, нежели катится трамвай. За героев, рассматриваемых сквозь отдаляющую оптику, не так переживаешь, как если бы они были рядом. Впрочем, аналогия с перевернутым биноклем, конечно, неточна. В ленте довольно и крупных планов. Но все равно ощущается дистанция. Лица персонажей мы видим и воспринимаем как бы в рамах картин. Эффект «картинности» довольно велик. Но не в упрек говорится. Как не ставится в вину живописцу иллюзия движения на полотне.

В памяти осталась череда портретов — групповых, одиночных, в интерьерах, на натуре в пейзажном обрамлении... За длинным столом в доме бабушки Гурандухт (К. Орахелашвили) портретная галерея женских лиц. Камера словно изучает лица каждой из них в отдельности. Композиция общего плана застолья лишь оттеняет внутреннюю автономность и суверенность представленных нам героинь.

А затем следует галерея портретов братьев Итриели. Своего рода вариация на тему духовности. Прекрасные, мужественные, благородные лица. Фигуры братьев на току исполнены органичного и непоколебимого достоинства. Оно ощущается и воспринимается не просто как этическая, но и как эстетическая категория. «Работает» не столько сюжетная коллизия — как братья поведут себя в отношении к застенчивому Никуше и шумно агрессивному Леко. «Работают» пластические сред-

ства: колорит, светопись, композиция... Нежно-желтые тона тока, на котором мы застаем героев, смягчают контраст белоснежных рубашек и черных брюк, пиджаков; примиряют цветовые крайности. Возникает ощущение цветовой гармонии, достигнутой не без сопротивления противоположностей. И потому гармонии напряженной, драматичной. Камера Л. Пааташвили здесь в первую очередь живописна и только затем — информативна.

Эффект живописности важен — он как бы «организует» историческую дистанцию. Авторы не слишком перегружают кадр подробностями быта того времени, о котором повествуют. Впечатление историчности того, что мы видим, достигается сугубо эстетическими средствами: изобразительная фактура стилизована под пейзажную и портретную живопись XIX века. Именно поэтому и без датировки событий их время осознается как минувшее. На нем печать предания.

Но и это не все, чем обязана картина живописности. Конфликт переключается из плоскости событийной в сферу духовно-нравственную. Очень ясная, легко поддающаяся изложению фабула о скромном культуртрегере, которого по ошибке приняли за революционера, приобретает вдруг притчевый привкус. И скоро понимаешь, что дело уже не просто в судьбе молодого композитора, не просто в тех обстоятельствах, при которых он знакомится с одними и расстается с другими персонажами. Фильм поднимает нас на иной уровень коллизии: речь о человеческом достоинстве, которое ищет брод через толщу насилия и страха. И потому не суть важны лица участников драмы, не всегда существенны психологические изгибы их поступков и чувств. Опускаются выигрышные в фабульном и психологическом планах сцены: как повесился Леко Таташели и как спасся Никуша. Обе сцены даны в пересказе, то есть косвенно.

Зато необходима историческая и эстетическая дистанция.

Фабула об одном — сюжет об ином.

●

Фабула — ложный след. Вернее, след предугадываемый. Мы если и не знаем, то догадываемся, куда он приведет. Он ведет по дороге много раз хоженой, часто уже забетонированной или заасфальтированной. Сюжет ищет новые пути и прокладывает их. Прокладывает через обыденное сознание, которое, как правило, достаточно консервативно. В повседневном быту консерватизм полезен и даже необходим. В духовно-практической деятельности он затуманивает перспективу.

Там, где фабула находит ситуацию, сюжет открывает проблему.

Клише и стереотипы обыденного сознания искусство нередко использует в прямом, то есть положительном смысле. Как правило, там, где надо преподать вечные, но известные истины или обострить коммуникативный эффект произведения. Но там, где предстоит эвристическая художественная деятельность, стереотипы и клише не просто отбрасываются (как в естественных науках), но взламываются, перестраиваются.

Фабула в нетронутом виде представляет традиционные ходы и естественные ожидания, связанные с взаимоотношениями людей, с причинно-следственными сцеплениями событий.

Сюжет разнимает на элементы формулы взаимоотношений и взаимодействий людских характеров и коллективов.

В результате фабула и сюжет в произведении часто спорят и даже ссорятся. Зритель, как правило, на стороне фабулы. А сюжет, то есть суть произведения, бывает что и ускользает от него.

Фабула в «Путешествии молодого композитора» намечает приключенческий маршрут, а сюжет тормозит движение в этом направле-



«Путешествие молодого композитора».
Никуша — Г. Перадзе, Ирине — Л. Иоселиани

нии; он «обманывает» естественные ожидания, ведет в сторону нравственно-философской проблематики. Ситуации и характеры теряют милую нам в приключенческом фильме однозначность, обрастают новыми смыслами и значениями, ни одно из которых не кажется окончательным.

Едва путешествие молодого композитора началось, едва мы составили первое представление о самом герое, как сразу «вычисляем» развязку, исход... Разумеется, это история человека, аполитичного вначале, который затем будет вовлечен в осознанную политическую борьбу, из мнимого героя национально-освободительного движения обратится в реального его героя.

Нам намекают на коллизию, которую мы условно назовем «превращение негероя в героя». Самая приятная работа для восприятия — это узнавание знакомого, новая встреча с ожидаемым.

Трудность восприятия «Путешествия...» в том, что приходится идти против течения собственного опыта. Вроде бы получив надежный ключ от смысла, удостоверяешься в том, что он проворачивается в замке, — надо доставать новый.

На месте ожидаемой коллизии в конечном итоге мы обнаруживаем нечто обескураживающее: негерой так и остается негероем. К чему же тогда было предпринято путешествие?

Каков его смысл, итог, урок, если хотите? Первому испытанию подлежит человеческое достоинство, не отягощенное поначалу какими-либо политическими идеями, не осложненное сколько-нибудь глубокими чувствами и страстями. Чем настойчивее отговаривают Никушу отказаться от идеи путешествия, тем решительнее он настраивается претворить ее в действительность. Хотя тревожные сигналы о возможных катастрофических последствиях уже получены героем. Безжизненное тело неизвестного человека; гибель брата Элизбара, совпавшая с появлением в его, Элизбара, доме Никуши.

Но юноша тверд, и мы успеваем заметить, что непреклонность эта в первую очередь не от сознания важности и обязательности своего дела. Это — естественная реакция уязвленного самолюбия: раз запугивают, то стыдно показаться запуганным. Потом он проклянет день, когда ему вздумалось двинуться в путь. Потом он ужаснется от того, сколько несчастья причинит людям, удовлетворяя свое чисто профессиональное любопытство. Но тема достоинства не потеряется и не ослабнет. Она парадоксально отзовется в характере Леко Таташели (Л. Абашидзе), в манере его поведения — в его громогласности и патетической жестикуляции. Это достоинство аффектированное.

Рядом контрастная вариация: лирическая, деликатная... Девушка Ирине (Л. Иоселиани) с живым открытым взглядом. Это взгляд художника, еще не ведающего черты, разделяющей внешний и внутренний миры. Она рисует то, что видит: стены крепости над обрывом. Но не может выразить то, что чувствует: одушевленность и одухотворенность нерукотворной работы. Она еще не может передать в рисунке гордую душу камня. Может быть, потому, что в себе не взрастила еще эту благородную гордыню.

С появлением братьев Итриели тема силы человеческого достоинства принимает иную тональность: она как бы проигрывается в другом, более низком регистре, обретает мужественность и мощь. Братство Итриели словно суверенный мир, неприступный для одних, милостивый для других. Никуша, попав под их покровительство, испытывает душевное облегчение. Как в самом начале пути, когда, пережив смятение при виде избитого человека, он переступил порог дома Элизбара Хетерели (З. Кипшидзе), где ему сразу предложили спуститься в сад к роднику, чтобы смыть дорожную пыль.

И на этот раз он попадает в мир, защищенный от страха, хотя и уязвимый для внешних враждебных сил.

Теперь только явственно, рельефно проступают и стягиваются в один узел смысловые нити сюжета. Все, что последует за встречей с братьями Итриели, будет развязкой и послесловием к тому, как продиралась человеческая душа через болото отчуждения и страха.

Здесь мы до конца распознаем смысл противопоставления тихого, негероичного Никуши и шумного, страстно-велеречивого Леко Таташели, одного только в жизни желающего — принести себя в жертву делу освободительного движения.

Леко и Никуша образуют пару, по каким-то внешним признакам напоминающую ту, что составили сервантесовские Дон Кихот и Санчо Панса. Впрочем, это тот случай, когда спровоцированное лежащими на поверхности ассоциациями сближение явлений тут же выдает их разительную полярность. Идальго робок и рассудителен. А его верный «оруженосец» безумен и пылок, как добрая сотня идальго. Этот перевертыш позволяет проникнуть в существо коллизии. Дело не в человеческих качествах одного и другого. Дело в том, что время «перевернулось»: все, что было прежде на поверхности — романтика революционного действия, энтузиазм непосредственной общности, свет грядущей свободы, — все это оказалось поверженным и опрокинутым. А наверх вынесло низкое и постыдное: эгоизм, конформистские склонности.

Время торжества реакции неоднородно: у кого-то оно парализует волю, совесть и даже разум; у кого-то вызывает конвульсии отваги и бесстрашия.

Пламенные революционные речи Леко Таташели искренни, но объективно они сыграли провокационную роль — стоили жизни многим достойным людям. Сам Леко, конечно, не провокатор. Недержание речи — болезнь. Это реакция на Реакцию.



«Путешествие молодого композитора». В центре: Леко Таташели — Л. Абашидзе

Но болезнь и сама реакция. Все боятся заразы и потому во всем готовы увидеть заразу. Путешествие, предпринятое молодым композитором, обнаружило некоторые ее симптомы. Один из них тот, о котором уже было сказано, — патологическая общительность. Другой — тот, о котором необходимо сказать, — патологическая отчужденность.

В двух домах от Леко и его спутника просто отделались. В третьем их приняли, усадили за стол. Стол вытянулся просторным прямоугольником. Все женщины из рода бабушки Гурандухт расположились за ним на стульях с высокими прямыми спинками. Застолье было мучительным. Каждый ощущал себя в невидимой скорлупе. Зона, очерченная рамкой прямоугольной спинки стула, словно суверенная территория — очень ограниченная, но своя. Неловкость разобщенности обострена той принужденностью, что царит за столом и на которую обречены хозяева и гости. Заразительный и никого не заражающий смех, с которым подвыпивший Леко подступает к каждой из женщин, в конечном итоге изгоняет почти всех из-за стола. Затем Леко опрокинет в себя еще один рог вина и ко всеобщему облегчению тут же рухнет мертвецки пьяным. Сцена эта — кульминационная для того сюжетного мотива, что связан с темой тотального отчуждения, вызванного реакцией. Ритуал гостеприимства, освященный вековой традицией, выглядит омертвевшей формой. Как заклинание, повторяется формула: «Гость от бога». В самой интонации — примета омертвления традиции.

Душа молодого композитора между крайностями — агрессивной общительностью Леко и настороженным отчуждением его бывших соратников. Третьего в пору исторического безвременья, как кажется герою, будто бы не дано. Либо тихое рабство, вялое сумерничание, либо истерия свободолюбия, сумасше-

ствие на почве несбывшихся мечтаний, неосуществившихся надежд...

Хотя брод через безвременье все-таки есть. Надежны те из героев, кто так или иначе укоренен в деле. Такой, как Элизбар Хетерели — практикующий врач. Или девушка Ирине, рисующая гордые стены старой крепости. Или братья Итриели, которых Никуша застает на деревенском току за обмолотом хлеба.

Дело, с которым человек связан душевно, так или иначе породнен, — как якорь, что дает судну, лишенному управления, необходимую устойчивость. Дело аккумулирует энергию духовной и душевной жизни про запас. Братья Итриели не стали вязать буйного Леко, они посадили его вязать корзины. Это по крайней мере хоть ненадолго укротило поток его революционной фразеологии. Но, конечно же, ненадолго. Конечно же, этот якорь оказался ненадежным. И Леко, увлекая за собой Никушу, вновь сорвался, и его понесло навстречу гибели вовсе негероической — он повесился. Что послужило последним толчком — уже не так важно. Раз повесился, значит, подошел к крайней черте отчаяния, значит, ощутил абсолютную невесомость своего внутреннего мира.

Негерой Никуша отличен и спасен, потому что у него есть дело, которому он предан. Это его композиторский дар, это его отношение к жизни. Есть надежда, что его человеческое достоинство окрепнет, возмужает, оплодотворенное энергией таланта.

Каким образом и как скоро это случится — вопросы, ответы на которые находятся за пределами фильма. В. конце концов не судьба отдельного юноши — предмет и тема картины Г. Шенгелая. Ее предмет и тема — противоборство Достоинства и Страха.

Круги прозрения

Рахман Бадалов

Фильм о поэте — такая же «езда в незнаемое», как сама поэзия.

Можно добросовестно изучить эпоху и творчество, историю и подробности быта, биографию и ученые комментарии; продумать все до мелочей — от стилистики до костюмов, от логики движения камеры до музыки и цвета, тщательно раскадрировать эпизод за эпизодом, но п о э т так и не появится на экране.

Дело не только в том, что переложение стихов в иной пластический ряд чревато потерями. Фильм о поэте, даже ограничившись поэтикой «оживших иллюстраций» или просто подчиняясь звучащим с экрана стихам, должен найти свое пространство в культуре. Или открыть себя в нем, открыть — в движении времени.

Нетрудно представить себе, какие сомнения да, возможно, и просто робость испытывал режиссер Ходжакули Нарлиев, приступая к работе над фильмом о великом туркменском поэте XVIII века Махтумкули. Для туркмен Махтумкули не просто великий поэт, чьи стихи живут в народных песнях, сродни фольклорным. Он создатель национальной литературы в подлинном ее значении, сумевший органически сплавить книжные каноны и народный стих. Он вершина этой литературы. Он учитель народа, мудрец, всеведущий и всезнающий. Он страстный проповедник единства туркмен, символ этого единства, национальная святыня. Попробуйте найти всему этому киноэквивалент. Здесь не просто «езда в незнаемое»—огромная, даже пугающая ответственность перед своим

«ФРАГИ — РАЗЛУЧЕННЫЙ СО СЧАСТЬЕМ» (по мотивам романа К. Кулиева «Махтумкули»)
Сценарий Б. Мансурова, М. Симашко, Х. Нарлиева. Постановка Х. Нарлиева. Операторы У. Сапаров, О. Вельмурадов. Художник Г. Гусейнов. Композитор Р. Реджепов. Звукооператор Ч. Аннахалов. «Туркменфильм», 1984.

народом. Это как в русской культуре — снимать фильм о Пушкине.

Сегодня, когда Х. Нарлиев закончил фильм «Фраги — Разлученный со счастьем» — о юности поэта — и уже исподволь готовится ко второму фильму о его зрелых годах под условным названием «Искушение Фраги», можно смело сказать: сквозь тысячи случайностей, которые всегда сопутствуют такому непрогнозируемому делу, как кино, пробилась Необходимость. Эту мысль утвердили премьеры фильма в Туркмении, в которых мне довелось принять участие. Картина о туркменском поэте обретала для меня особую реальность в заполненном зале, где люди были одеты, как на праздник, в традиционные национальные костюмы и где перед ними не формально, а заинтересованно и ответственно выступал кинорежиссер, рассказывая не только о своей работе, но и о значении Махтумкули, о личности поэта, символизирующего национальную культуру.

●

Плачь, несчастный Махтумкули,
Называйся Фраги[1] отныне.

Махтумкули

Бредит мальчик, иссушенными губами просит пить. Вокруг Махтумкули отец, мать, табиб (лекарь). Последний и произнесет имя мальчика — Махтумкули. Имя будущего великого поэта.

Виделось мальчику: скачут, летят над землей сказочные белые кони и на них он сам, вместе с отцом или принявшим его облик белобородым старцем в белом одеянии и белом тельпеке[2]. Раскрываются навстречу картины мирной жизни: отроги гор, юрты с белым верхом, табуны лошадей. Образ родной земли, снятый в ярких, локальных цветах, подобно орнаментальной нарядности восточных миниатюр, закрепляется в сознании незатейливой музыкальной темой, будто сотканной из народных наигрышей.

Непрерывные планы поведут дальше: лунные горы (проехав по Туркмении, нетрудно убедиться в их «лунности»), развалины древнего города, горящая земля и неожиданный среди знойной земли родник. Мальчику подадут чашу с живительной влагой, и седобородый старец произнесет как напутствие или заклинание: «Мир — пред тобой! Иди взирай!»

Аллегоричность пролога заявлена открыто, почти декларативно. При этом аллегория имеет не только всеобщие черты — у многих народов в самых архаических пластах фольклора живут представления о таинстве обретения поэтического дара как видения, вещих снов, — но и опирается на стихотворение самого Махтумкули «Откровение», с которого начинаются рукописные списки поэта[3]. Добавим, что многие исследователи отмечают поразительное сходство «Откровения» с пушкинским «Пророком»: экстатическое проникновение в тайны мира и обретение дара выразить эти «тайны» в слове.

Стихотворение Махтумкули стало творческим импульсом и лейтмотивом фильма. Почти набатный редиф «Откровения»: «Вставай!» — сказали; «Вопрошай!» — сказали; «Не проливай!» — сказали; «Теперь блуждай из края в край!» — сказали; «Мир — пред тобой! Иди взирай!» — сказали»[4], — будет звучать на всем протяжении фильма. Но стихотворение авторами переосмыслено, акценты переставлены. От таинства и пророчества не осталось и следа, главное не поэтический дар сам по себе, не его родословная, а события мира, «тайные движенья бытия», которые должен выразить в слове будущий великий поэт.

---

[1] Фраги — дословно «разлученный, отвергнутый».
[2] Традиционный туркменский головной убор.

[3] На «Откровение» как на прообраз пролога фильма указывает в своей рецензии на фильм критик из Туркмении Х. Гусейнов.
[4] Редифы «Откровения» Махтумкули в переводе Арсения Тарковского.

Главное не «откровение», а познание, прозрение. Пролог содержит смысловой шифр фильма, выраженный пластически в контрастном диапазоне — от образа родной земли до образа разрушений и пожарищ. В различных регистрах этого противопоставления и придется юному поэту «вопрошать», «взирать» и прозревать.

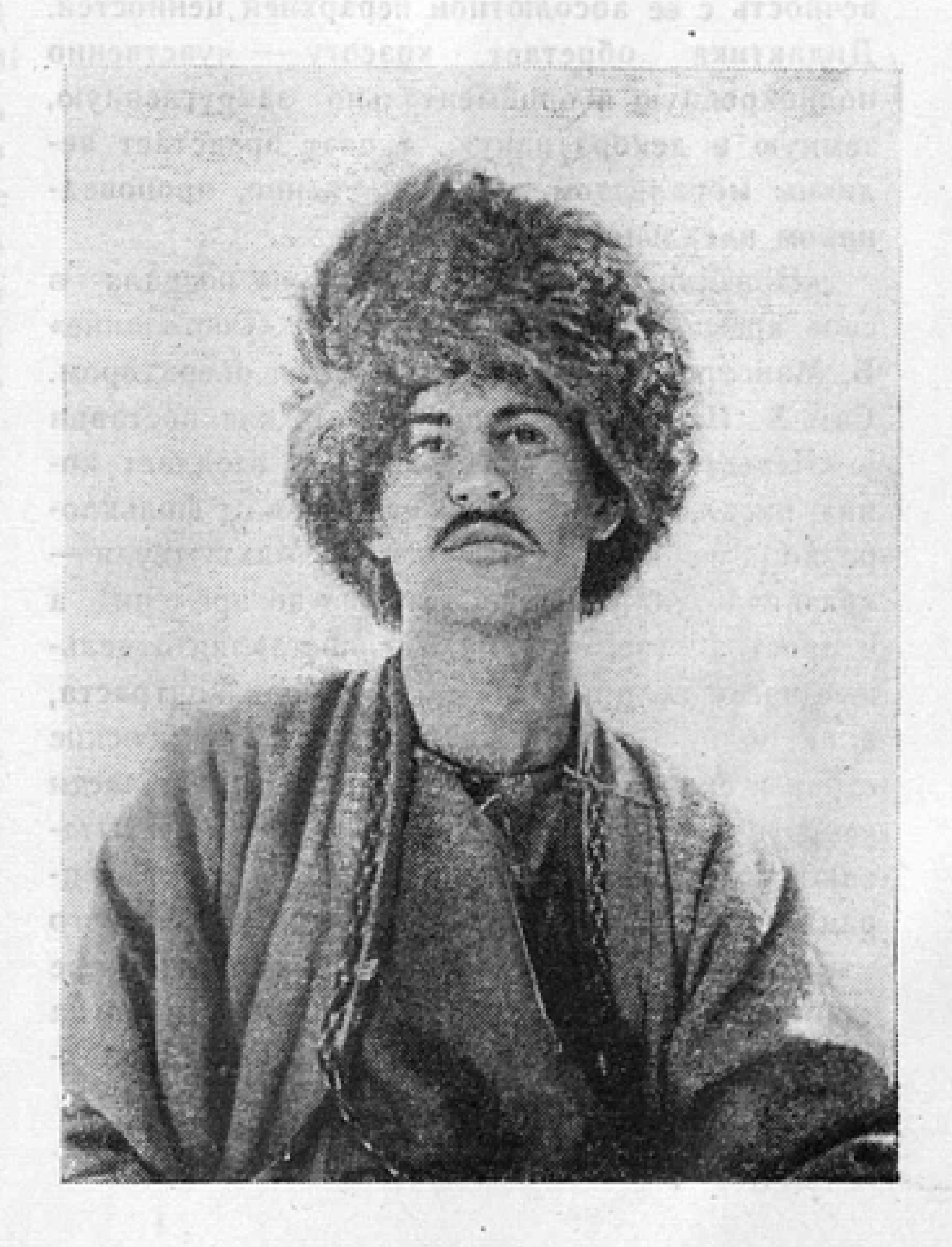
Эпизод, который последует сразу за титрами, покажется почти идиллическим. Камера будет панорамировать от водопада, снятого подчеркнуто красиво, последует дальше по горам и предгорьям и остановится на зеленой лужайке, где сидят двое юношей: один из них (это Махтумкули) играет на дутаре, имитируя воркование кекликов.

Идиллия сохранится недолго. Едва камера приблизится к юноше, играющему на дутаре, раздастся выстрел и упадет подстреленный кеклик. «У тебя талисман — скворец, ты разговариваешь с птицами, — философски заметит тот, кто слушал, Ягмур, — а Мяти стреляет в них — его талисман — нож». Различия в талисманах дадут толчок рассуждениям о жизни и любви, от житейской прозы разговор возвысится до дидактического спора и в своей кульминационной точке разрешится известием о рождении у Ягмура сына. Резкий монтажный стык перенесет нас к скачущим всадникам, сверкающим клинкам, но вскоре мы догадаемся, что это просто учения перед боем. Произнесенные с экрана стихи: «Чужого края, чужого рая — родина лучше, родина лучше!» — завершат эпизод, придав ему орнаментальную закругленность.

Я столь подробно пишу о начальных эпизодах ленты, поскольку в них содержится ключ к стилистическому решению всего фильма — в слове и в изображении, во внутреннем строении эпизодов и в логике их сцепления, в месте поэтических строк в художественной ткани фильма.

Уже были произнесены слова «дидактика» и «орнаментальность», и они требуют разъяснения — ведь тянется за ними шлейф негативных

«Фраги — Разлученный со счастьем». Махтумкули — А. Аннамурадов



значений. Легче всего сказать: «дидактика дидактике рознь», есть орнаментальность и «орнаментальность». Разница существует не только в системе отсчета с координатами «талантливо — бездарно», но и в самих принципах, в самой эстетике. Самодвижение жизни и человека в ней, создание иллюзии непрерывности движения жизни во времени, глубокий подтекст слова и изображения (прекрасно, если это достигается) — только один из возможных вариантов построения художественного мира. В другом варианте (назовем его условно восточным) события проецируются в вечность, многое предопределено, фон может полностью раствориться в героях, укрупнив их в обобщенные фигуры. Что до дидактики, то она читается как проекция изменчивых земных событий на эту самую вечность с ее абсолютной иерархией ценностей. Дидактика обретает красоту — чувственно полнокровную и орнаментально закругленную, земную и декоративную, а поэт предстает великим моралистом и, одновременно, проповедником идеальной красоты.

«Праздником поэзии дидактики» назвала в свое время критик И. Левшина «Состязание» Б. Мансурова, где Х. Нарлиев был оператором. Сам Х. Нарлиев уже после того, как поставил и «Невестку» и «Когда женщина оседлает коня», писал, что туркменская поэзия от фольклора до ее вершины — творчества Махтумкули — «развивает лирическую тему не во времени, а в пространстве, сталкивая, сопоставляя отдельные части по принципу подобия или контраста, а не по принципу причинности. Туркменские стихи и сказки напоминают орнамент, где части узора присоединяются друг к другу, а не вытекают по необходимости из первого звена». Характерную черту национального поэтического мышления художник определил как «сочетание чувственности и дидактики»[5]. Разумеется, когда Х. Нарлиев приступил к фильму о поэте, являвшем собой вершину национальной поэзии, эти принципы стали определяющими.

«Фраги» не тот тип биографического фильма, когда события жизни героя развертываются в историческом времени. Здесь «сопоставляются по принципу подобия или контраста» различные мотивы, из которых сложился поэт, «разлученный со счастьем». Время фильма — время взросления поэта, время его испытаний, время «псевдонима». Путь необходимо пройти шаг за шагом, впрочем, нет — круг за кругом, так как закругленность каждого шага не менее важна, чем само движение.

Вспомним начальные эпизоды. Поэт уже назван, выбран провидением, ему даже заданы границы прозрения, но мудрец еще в самом начале пути. Вмешательство в окружающий мир ограничено имитацией пения кекликов.

Подстреленный кеклик станет толчком к раздумьям Махтумкули и своеобразным рефреном фильма: позже будут стрелять в джейранов, потом в людей. Пока распалась природная идиллия, позже наступит черед более глубоких потрясений. Выяснится, что талисман Махтумкули пока не огранен золотом, дарующим пророчество, — путь к «тайным движениям бытия» только начался.

Х. Нарлиев часто договаривает что-то для него важное, используя образы природы и животных, причем не только в унисон действию и изображению, но и создавая более сложный контрапункт. Однако это не фон для героя — по крайней мере не всегда фон, а именно самоценный узор или самостоятельная песня. Непосредственность и незатейливость подобных образов у Х. Нарлиева исключают их метафоричность, — лишь выявляют глубинную философичность мироощущения художника.

Колористическая насыщенность фильма не переходит в семантические цветовые «знаки», а воспринимается как непосредственность цветового разнообразия самого быта: цветопись здесь скорее метонимична, чем метафорична.

[5] «Искусство кино», 1974, № 11, с. 59.

Х. Нарлиев всегда понимал, что «средства поэтического кинематографа так заманчиво выразительны, что легко могут показаться рекламным оттиском для любителей «красивых» зрелищ. А между тем по-настоящему поэтическое — это всегда, прежде всего, обобщенное мышление, которое побуждает зрителя через восхищение красотой подниматься на вершины философского анализа»[6]. Во «Фраги» нет ложной красивости, витиеватости и велеречивости. Но поэтика фильма сложна, двигаться приходится, как по лезвию ножа — легче соскользнуть, чем удержаться.

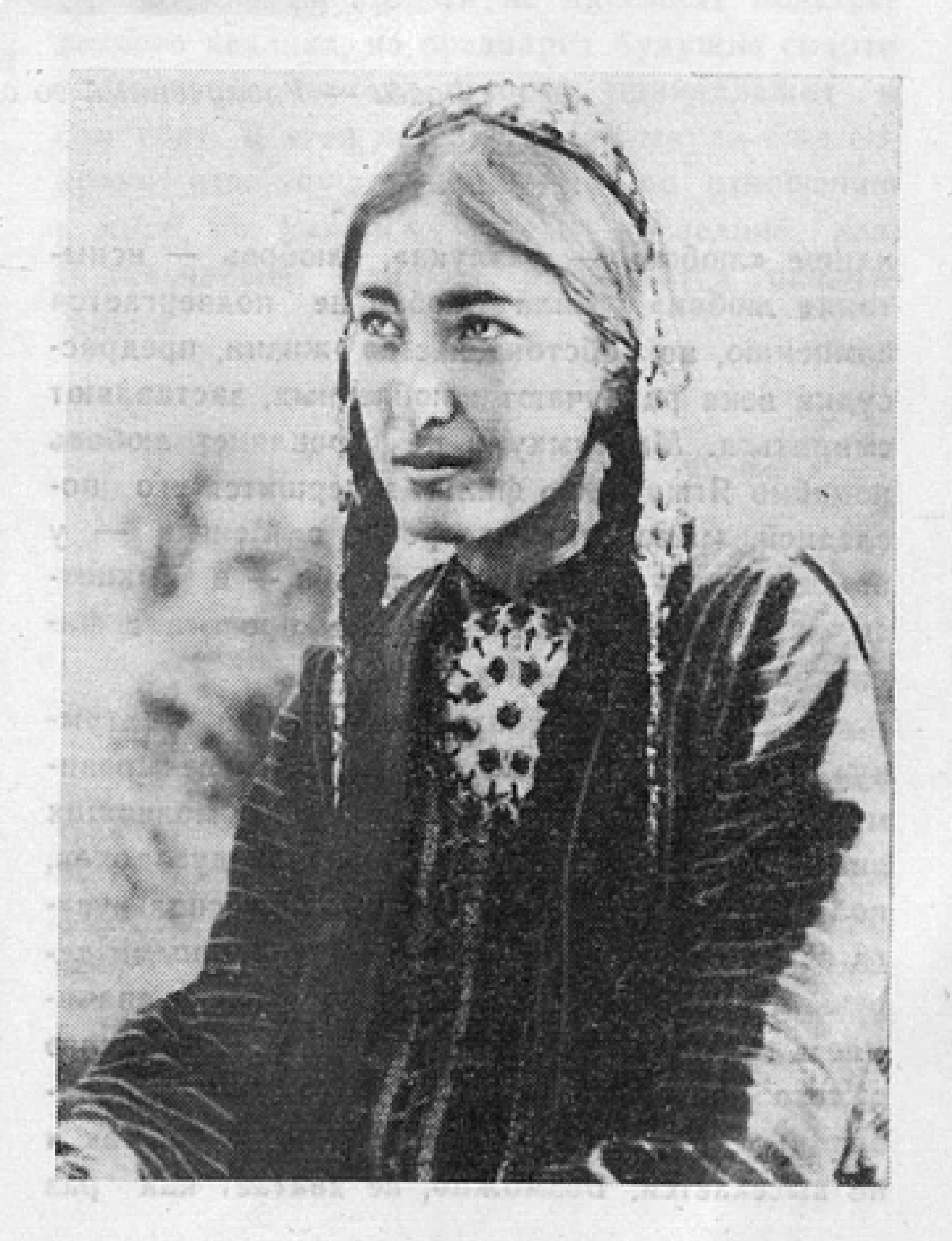
●

О Махтумкули известно немного: все интересное стало легендой, остальное не запомнилось. Самое достоверное — стихи. Они открыли, какое место занимала в его жизни любовь, имя возлюбленной — Менгли, смысл псевдонима Фраги («мы любили, мы тайны делили с ней», «погубили меня, разлучили с ней»[7]). Правда, со стихами о любви на Востоке — а Махтумкули не исключение — совсем не просто: все пронизано аллегориями, самое прозрачное содержание способно обмануть. У Махтумкули за словами «любовь», «любимая» часто стоит множество значений: стремление к абсолюту, энергия жизни, преодоление всего зыбкого, преходящего, обманчивого, но Менгли и «разлученный» всегда остаются конкретными.

В фильме Махтумкули дважды соприкасается с любовью в ее обычном, земном значении: любовь к Менгли и любовь далеких от него людей, свидетелем которой он невольно оказался. Оба раза поэту приходится испытать разочарование, горечь осознания своих ошибок, собственной слабости и беспомощности.

Любовь к Менгли решена в фильме в границах традиционного для восточных литератур

«Фраги — Разлученный со счастьем».
Менгли — С. Пенаева



---

[6] «Искусство кино», 1974, № 11, с. 60.
[7] Перевод Арсения Тарковского.



«Фраги — Разлученный со счастьем»

клише «любовь — разлука», «любовь — испытания любви». Сила любви не подвергается сомнению, но обстоятельства жизни, предрассудки века разлучают влюбленных, заставляют смириться. Махтумкули не проклянет любовь подобно Ягмуру, но фильм завершится его последней, мимолетной встречей с Менгли — у каждого своя дорога, своя судьба — и замкнется, закольцуется на повторении пролога с финальным «иди взирай!»

Х. Нарлиев, рассказывая о любви Махтумкули к Менгли, стремится выразить «невыразимое» в пластике движения, в диалоге молчащих лиц, в мимической нюансировке «полувздохов, полунамеков». Как всегда, активно используется пейзаж: излучина реки с переплетенными деревьями, «адский» мост, черное ущелье: значимость придается модуляциям освещения одного и того же места действия. Все кажется правильным, но... как бы по инерции. Искра так и не высекается. Возможно, не хватает как раз «чувственности», силы чувств, богатства нюансов, оттенков, которых так много в стихах Махтумкули о Менгли. А с другой стороны, и той самой дидактики, которая позволила бы ощутить всю глубину потрясения поэта, значение «разлученности», вечные поиски в «кругах любви».

Менее всего хочется упрекнуть молодых актеров А. Аннамурадова и С. Пенаеву, играющих роли Махтумкули и Менгли. Их выбор представляется удачным, они выразительно, типажно красивы, в них есть искренность, душевная самоотдача, и не их вина, что раскованность покидает их в сценах любви. Просчет, на мой взгляд, в некой половинчатости здесь режиссерской позиции (продолжение просчета сценарного), которая от «чувственности и дидактики» стала смещаться в современную публицистику. Вряд ли можно считать оправданной жизненно-бытовую подоплеку любви и разлуки: даже если так было «по жизни», она невольно всту-

пает в противоречие со звучащими с экрана стихами, в которых не только сама любовь, но и каждый ее оттенок проецируются в сферу вечности. Орнаментальность, будто кристаллами опавшая из потока времени, внутренне изобразительна даже в самой стихотворной строке, но речь идет о такой потенции изобразительности, которая не на поверхности лежит.

Просчеты поэтики усугубили фабульные неувязки, в частности мотивировку протеста Махтумкули против женитьбы на вдове брата, Акгыз (дословно: Белая Девушка).

Известно, что Махтумкули был женат на вдове своего брата, Акгыз, имел от нее двоих детей, которые умерли еще в детстве. Скорее всего Махтумкули не был счастлив в браке, хотя сегодня некоторые его строки о женитьбе воспринимаются отнюдь не трагически, а скорее с оттенком иронии («Коль скучно быть юным и надо увянуть до срока, — женись... Чтоб этого мира печали изведать глубоко, — женись!» [8]).

Обычай женитьбы на вдовах старших братьев имеет родовые корни, и противодействие ему — семья против рода — стало составной частью глубокого исторического перелома.

В фильме после совершения обряда бракосочетания Махтумкули и Акгыз остаются в юрте одни. Молчат, но все невысказанное постепенно проступает. М. Аймедова в роли Акгыз, как всегда, играет то, что словами невыразимо, — не просто психологическую достоверность, а глубинную бесконечность чувств. Дальнейшее развитие сюжета разрушает тему «молчания» в прямом и переносном смысле: возникают «шумы» современных проблем, да еще с элементами современной обиходной лексики. Магия печали мгновенно исчезает. Жаль. Мелодия темы Акгыз — Махтумкули могла отраженным светом осветить любовь Махтумкули и Менгли.

[8] Перевод Г. Шенгели.

С большей экспрессией и, главное, с абсолютным попаданием в поэтику собственного замысла снята яростная и трагическая история любви раба и рабыни.

История незамысловата. За деньги, скопленные на учебу, Махтумкули выкупает и освобождает раба и рабыню, мужа и жену: пожалел «разлученных». И тут же раб убивает рабыню — муж не перенес, что ранее, у него на глазах, с его женой «побаловались» стражники. В новом круге испытаний Махтумкули окажется причастным к убийству человека. Работорговец будет откровенно насмехаться над ним — ты сумасшедший или ребенок?

Своеобразная вставная новелла как бы завязывает узлом две части фильма, подчеркивая его смысловой и ритмический перелом: убийство рабыни почти не напомнит подстреленного кеклика, но предварит будущие смерти гокленов, к племени которых принадлежит и сам поэт. В этой истории Махтумкули еще сохранит известную долю иллюзии по отношению к миру, но, кажется, уже в последний раз. В дальнейшем идиллия распадается окончательно.

●

Туркмены! Если бы мы дружно жить могли,
Мы осушили б Нил, мы б на Кульзум пришли,
Теке, йомуд, гоклен, языр и алили, —
Все пять! — должны мы стать единою семьею. [9]

Махтумкули

Если верить легендам туркменских бахши (сказителей) — а легенды не врут в главном, — Махтумкули умер, истощенный чувством бессилия перед кровавой враждой туркменских племен. Вселенская любовь, духовная гармония разрушились, соприкоснувшись с племенным расколом. Прозрения мудреца имели свои пределы.

[9] Перевод Г. Шенгели.

В границах дидактического стихотворения, которое создает на протяжении фильма Махтумкули и которое, в свою очередь, создает не просто стихотворца, а поэта и мудреца, тема разобщенности туркменских племен кажется совершенно самостоятельной. Она и является самостоятельной в том смысле, что интерес к ней режиссера держится не только на судьбе Махтумкули. И без Махтумкули это нерв, который постоянно болит.

Здесь время фильма непосредственно соприкасается с временем историческим. В художественной же структуре картины эта тема представляет собой большой эпизод или серию эпизодов, проходящих через весь фильм. Решен он в принятых для фильма эстетических параметрах: на постепенном эмоциональном крещендо, которое завершается заключительным стихотворным аккордом. Правда, амплитуда этого крещендо совершенно особого свойства. Начало не на идиллической ноте — какая идиллия, когда разобщенность уже факт, а выяснение причин и следствий вне законов этого фильма. Зато завершится тема на самой высокой точке художественного прозрения фильма — плачем по коню, торжественным, скорбным хоралом.

Стихи постепенно будут переходить в пение, в музыку, которая принесет очищение, просветление. Эпизод имеет самостоятельное значение, но вовлечет в свой водоворот и Махтумкули, лишит его последних иллюзий, лишит последних надежд, разрушит даже любовь к Менгли. К концу фильма герой выйдет все-таки на дорогу, с которой начинается постижение мудрости других стран и народов, не испытавших, возможно, кровавой междоусобицы и что-то иное знающих о жизни. Но если опять-таки верить легендам бахши, из этого водоворота Махтумкули так и не выберется. Самостоятельный эпизод окажется важнейшим смысловым этапом познания мира поэтом.

Все начнется с совета вождей и аксакалов туркменских племен, собравшихся у гокленов, которые предлагают принять покровительство Ахмед-шаха из Кандагара. Махтумкули придет на этот совет, удрученный тем, что к Менгли сватается другой, и еще услышит по пути, как смеются все туркмены над тем, что подарить Ахмед-шаху солнечно-белого коня — все равно как «повесить алмаз на шею свинье». Махтумкули поручили написать хвалебные стихи в честь Ахмед-шаха и с этим прийти на совет. Мы так и не узнаем, каков на самом деле этот шах, предлагающий покровительство туркменам, и зародившееся здесь чувство смутной тревоги перерастет к концу фильма в ощущение зыбкости, если не безнадежности дела объединения туркмен под эгидой этого властителя.

Странное и постыдное зрелище откроется на совете. Слова будут говорить одно, а лица — другое; стройные фразы, в которых — понимание сути происходящих событий, будут произносить, откровенно насмехаясь, сделают вид, что пришли объединить свои усилия, но по малейшему поводу и без повода будут вскакивать с места, чтобы показать обиду.

Молчать будет только благочестивый Давлетмамед, отец Махтумкули (Б. Аннанов), застывший в своей монументальной благочестивости, и Чоудор-хан (Ходжадурды Нарлиев), «щит и совесть туркмен», печальные глаза которого скажут, что ему лучше в бой, чем видеть здесь коварство и предательство. Дополнит картину сидящий у входа растерянный Махтумкули — первый раз допущенный на такое собрание. Он будет читать свои хвалебные стихи в честь Ахмед-шаха из Кандагара, как бы аккомпанируя фальшивыми стихами этому предательскому собранию. Потом ему предложат переделать стихи, чтобы поменять имя одного «шаха» на другого. Юному поэту, будущему символу единства, еще предстоит разобраться в том, где кончается долг и начинается конформизм.

Совет не объединит туркменские племена — еще более разобщит. В результате предательст-

ва будет разбит отряд Чоудор-хана. Не удивительно: в этом мире самый смелый и честный должен погибнуть первым. Отрубленные головы — Ягмура, брата Махтумкули, других гокленов, которые считали, что не на бой идут, а покровительства Ахмед-шаха из Кандагара искать, объединению способствовать, — будут выставлены на всеобщее обозрение в Хиве, где учится в медресе Махтумкули. Новые унижения испытают туркмены, и самый благочестивый из них, Давлетмамед, засомневается в цене своей праведности, пусть это сомнение покажется ему богохульством.

А по пустыне будет метаться и искать пристанища раненый солнечно-белый конь, которого везли в подарок Ахмед-шаху из Кандагара вместе с хвалебными стихами юного поэта. Все будут гнать раненого коня — червивая рана на спине, не конь, а оборотень, а вдруг несчастье принесет, подальше, подальше от него. Волки будут преследовать коня. Но прибредет он к гокленам, и все вдруг ясно увидят: конь плачет. «Это Чоудор-хан, — вдруг скажет Давлетмамед, — это души пропавших воинов наших. От червивой вражды нашей умирает конь, душа Чоудор-хана пришла напомнить нам об этом». Солнечно-белый конь попытается удержаться на ногах, но рухнет наземь. Поднимут гоклены коня и понесут его на холм, похоронить, «успокоить души пропавших воинов», и мы вновь услышим музыкальную тему родной земли, но всю изломанную, искореженную. Замкнется круг, начавшийся кадром подстреленного кеклика.

Не знаю, каким поэтическим термином определить образ коня — символ, аллегория, метафора. Не знаю, фольклорный это образ или придуман он сценаристами, но ощущается в этом коне огромная поэтическая энергия. Для меня это не троп, не иносказание, а образ совершенно буквальный, непосредственный, лишенный компаративистского «как». Возможно, так воспринимали свои создания древние греки, для которых и созданный предмет, и отвлеченная идея, и мифическое существо могли существовать как одно неразрывное целое. Быть может, вновь надо говорить о национально окрашенном чувстве красоты, свойственном поэтике Х. Нарлиева. Одно несомненно: избранная поэтика поднялась здесь на пик художественного прозрения, показала огромную художественную потенцию. Пожалуй, не только для фильма, а для национального кино в целом.

Х. Нарлиеву не свойственны стилистические ухищрения, дразнящая игра различными приемами, культурное цитатничество. Он впитал в себя фольклорные образы, но только как нечто первозданное, как все окружавшее его с детства, как быт, как природу вокруг. Поэтическое здесь скорее эпического свойства, когда никуда не торопишься, всматриваешься в мир без суеты — подвижное, импульсивное время, как мираж в пустыне, может обмануть. Поэтому он и любит актеров, умеющих молчать: слово более суетно, чем лицо, взгляд, выражение глаз.

Не много слов у Махтумкули в фильме «Фраги...» — стихи не в счет, их читают другие, за кадром: поэт чаще всего молчит, чувства, мысли загнаны внутрь и прорываются только в выражении глаз, будто впитывающих окружающий мир. Жизнь подталкивает его не к стихам — они рождаются будто сами собой — подталкивает к пониманию мира. Череда событий, которых не избежать, выстроилась вдоль его жизни, но все вдруг закончилось, оборвалось, когда похоронили солнечно-белого коня.

●

Закончен первый фильм о Махтумкули — впереди второй.

Первый фильм напомнил дидактическое стихотворение, можно предположить, что второй будет открывать себя на путях дидактики философской...

Впрочем, я, кажется, забежал вперед...

Баку

В кругу деревенской жизни

Игорь Ачильдиев

Публицистическая тема фильма пробивается не сразу. Первоначально он очаровывает своими неторопливо и со вкусом снятыми кадрами труда земледельцев.

Вологодское село... Земля, укрытая снегами, словно тяжелым белым одеялом. Золотой, а потом красный шар солнца мягко опускается в распростертые ветви черных, голых деревьев. На снегу лежат керамические трубы, канавокопатель вгрызается в промерзшую болотину, прокладывая дренажные пути. А весна все медлит, не решается сдвинуть с места тяжелые северные снега. В параллель с кадрами плывет неспешный дикторский текст, словно читает его не комментатор, а кто-то из механизаторов, стремящихся не отстать от весны.

Операторское искусство позволило зрителю как бы самому вдохнуть вологодский воздух с чистой весенней свежестью подтаивающих снегов, густым дымком костра, ароматом ухи, пряным запахом вспаханной земли.

Звеньевой Николай Иванович Кузнецов рассказывает, как сеяли на Первое мая. В кабине трактора приемник, из него несется веселая музыка: в Москве, на Красной площади, демонстрация, люди смеются, машут руками, кричат «Ура!»... А над вологодской пашней тяжелая испарина ранней весны, строем по полю движутся трактора, волокущие за собой тяжелые бороны. Кадры сменяют друг друга: «Ура!» — кричит площадь, «Ура!» — отвечает им поле. Так вновь возвращают нас авторы фильма к изначальной теме: родная земля ждет твоего труда. Труд тяжел, но он — и великий праздник. Публицистика, воспевающая праздник труда, коренится в давних традициях русской литературы и советской кинодокументалистики. Что нового откроют в этой теме кинопублицисты?

Но — нет, оказывается, вступление в фильм решало иную проблему: ввести зрителя в круг реалий деревенской жизни, показать ему труд ее и прелесть ее не с точки зрения заезжего горожанина, но с позиции тех, кто родился на вологодской земле, вырос и пришел сегодня на колхозный машинный двор, на молочную ферму. О тех, кто решил остаться на благодатной и зачаровывающей Вологодчине, повествует фильм. Их проблемы — в центре внимания зрителя. Обсуждение идет открытое, взвешиваются все «за» и «против» решения ограничить свою жизнь тем местом, где человек родился и вырос.

Ох, непростая эта проблема. И не впервые она поднимается на документальном экране... И каждый раз перед нами обнажается особый пласт человеческой психики, податливой на испытание, но твердой в выборе судьбы.

Фильм так и называется — «Выбор судьбы». Перед нами не ординарная лента о профориентации. Документальный экран давно прошел через поверхностный срез этой темы, которая по сей день продолжает оставаться нерешенной и актуальной. «Выбор судьбы» показывает тех, кто решился остаться и не пожалел о решении. И рассказывает, как созрело решение и что тому способствовало.

А ведь они еще ученики, еще мальчишки и девчонки! Вот они сидят и пишут очередное сочинение. Не знаю о чем: быть может, это «Образ Евгения Онегина» или «Судьба человека в изображении Михаила Шолохова» — не в этом сейчас дело. Лица их сосредоточены, в пальцах — ученические шариковые ручки.

«ВЫБОР СУДЬБЫ»
Сценарий С. Макарова. Режиссер Л. Попов. Оператор Ю. Муравьев. «Центрнаучфильм», 1984.



«Выбор судьбы»

Но пальцы... На них следы въевшейся земли и машинного масла. Руки школьников или рабочих?

Восемнадцать подружек прямо с классной скамьи отправились на молочную ферму. Не помогают взрослым, выполняют их работу. Нелегкую, требующую и выносливости, и терпения. По 50 коров доить в бачки — это и взрослой-то доярке тяжеловато! А уж потом, после работы — и купание в той самой тихой речке, и цветы на лугу, и песни.

В каждом из эпизодов чувствуется напряженная работа публицистической мысли авторов фильма: подростки, как взрослые, — им можно доверять, им можно поручать самые ответственные участки колхозного труда. Тогда они рано поймут и тяжесть его, и благодарность, и важность для общества.

Проблема адаптации деревенского подростка в деревне — действительно проблема проблем. И в соответствии с нею выстроен фон родной вологодской природы, подан кинематографически с таким оптимальным вкусом, что веришь ему безусловно и безоглядно и понимаешь, что от этого края земли русской нелегко, очень нелегко оторваться. Но ведь отрываются молодые! Кто-то уходил и уходит в город на работу или на учебу, кто-то уезжает на дальние стройки — и все это полезно для общества. Но нынешний поворот событий требует не только экономического обоснования любого решения, но и социального осмысления миграции деревенской молодежи.

Если сегодня отток молодых кадров из сел Нечерноземья сократился на тридцать процентов, как об этом сказано в фильме, то это результат сложнейшей и огромной работы партии и народа, преобразующей Нечерноземье. Вырос престиж простых сельских профессий. Теперь если и не сделалось нормой обыденного поведения молодого человека не уезжать из родного села, то — приближается к норме. А среди старшего поколения обозначилась «зеленая волна» обратного движения: из городов — в бывшие некогда родными края и любимые веси. Мало того, ныне обе эти проблемы — уезжать или не уезжать из села — стали предметом особого размышления

людей, когда на точных весах житейского опыта взвешиваются десятки факторов.

И сейчас никто не закрывает перед молодыми людьми дорогу в институт, на завод или стройку. Поколение, входящее в жизнь, как свидетельствует экран, совершает свой выбор свободно, основываясь на личных интересах, на собственном понимании общественно-политических задач. Ставя так проблему, фильм не может миновать вопроса: где и как должен быть организован труд, чтобы он приносил радость, увлекал бы человека, помогая раскрыть возможности личности? Способно ли сегодняшнее село обеспечить в принципе решение этой фундаментальной проблемы?

Становление молодого человека, формирование его личности — может быть, самый сложный процесс. Вологодским ребятам, показанным в фильме «Выбор судьбы», повезло еще и потому, что их окружает не расплывчатая аморфная «среда», а продуманная и отработанная годами система педагогической практики, точно стыкующаяся с тем, что я видел своими глазами в Газопроводской школе Луховицкого района — тоже Нечерноземье! — отношение к подростку как к взрослому. Когда ему поручается самостоятельная, серьезная работа, за которую взрослым рабочим или колхозникам платят заработную плату. Не разговоры о трудовом воспитании, а выход в поле, работа на тракторе, на молочной ферме; бригадный подряд, когда школьный класс заключает договор на обработку поля.

Я вспоминаю разговор с директором Газопроводской школы, который чуть ли не слово в слово — другими устами — был повторен в фильме «Выбор судьбы». Разговор этот состоялся не в кабинете директора, а тут же, в поле, где ученики школы пололи сорняки. Получилось это так.

Совхоз выделил школьной бригаде огромный кусок земли под свеклу. Обработали его идеально! Свекла посажена, прополка проведена вовремя и аккуратно. Но только закончили все работы, как пошли крутые, бурные дожди. Вновь поползли сорняки и буквально в несколько дней заполонили школьный участок. На стан к ребятам приехал директор совхоза. Собрали комсомольское собрание, обсудили положение. И за полтора дня вновь вычистили поле.

Школьный подряд действует и в колхозе, о котором рассказывает фильм «Выбор судьбы». Здесь молодые люди выбрали свой жизненный путь благодаря окружающей их трудовой атмосфере. Она пронизывает весь фильм, показана с большим знанием материала и выглядит абсолютно достоверной. Сейчас в Вологодской области, да и по всему Нечерноземью, стало как бы обычаем, — утверждает фильм, — чтобы выпускники сельских школ после окончания десятилетки остались на год поработать в своих родных колхозах и совхозах. Чтобы делу помочь и себя испытать. Деньги заработать своим трудом. И приглядеться изнутри к той жизни, что окружала их с детства.

Постепенно, шаг за шагом авторы фильма подводят нас к итоговому выводу: в жизни этих вологодских юношей и девушек выбор судьбы произошел не случайно, он определился благодаря некой совокупности причин, удерживающих молодежь в родном селе. Среди них на первом месте оказывается раннее понимание подростком своего трудового равенства со взрослыми работниками. Для становления личности это ощущение бесценно.

И вот они, минуты, которые подросток будет помнить всегда, в них сошлись разом и радость труда, и сознание своей нужности делу, другим людям, и усталость после рабочего дня, и красота окружающей природы. Та самая красота, с которой начался фильм. В развязке открывается публицистический смысл ленты: красота этих юношей и девушек, их естественная, непоказная скромность обеспечены золотым запасом трудолюбия.

По законам добра и красоты

К. Парамонова

Знаменитую сказку Ф. Зальтена «Бемби» писатель Ю. Нагибин давно уже сделал достоянием многомиллионного советского читателя. «Бемби» любят и дети, и взрослые; книга вошла в золотой фонд детского чтения.

И все же мысль об ее экранизации в игровом кино была и смелой, и неожиданной. Смелой потому, что существует широко известный мультипликационный фильм о Бемби Уолта Диснея. А неожиданной потому, что персонажами книги являются животные.

Режиссер Наталья Бондарчук долго вынашивала эту идею, написала вместе с Юрием Нагибиным сценарий и осуществила постановку. На мой взгляд, очень интересную и, как говорится, обреченную на успех.

Как и чем достигнута притягательность фильма? Конечно, не только обаянием героев, чья жизнь раскрывается перед зрителем неторопливо и поэтично. Один и тот же сюжет, одни и те же мотивы в кино могут быть переданы по-разному. Самое ценное в этой экранизации, как мне представляется, — исходная позиция авторов. Их замысел не замыкается на истории олененка и не исчерпывается ею. Режиссера притягивает сложный мир природы, этой еще не познанной действительности, понять которую человек стремится издавна.

Уже в режиссерском дебюте — фильме «Живая радуга» — Н. Бондарчук заявила концепцию художника, осознанно обращающегося к зрительской аудитории определенного возраста. Дети должны понимать, что человек — часть природы, что все в мире взаимосвязано, что люди должны беречь природу, что только активная, действенная доброта делает личность истинно прекрасной.

И во второй картине Н. Бондарчук обращается к юному зрителю как к умному собеседнику, стремясь увлечь его серьезным разговором.

Такая установка близка лучшим детским писателям, которые, по словам А. Барто, доверяли уму ребенка, хотя их упрекали порой что они «овзросляют» своего читателя. «Сила лучших детских поэтов, — говорила она, — именно в том, что они в своем творчестве нашли сочетание взрослости и детскости, то есть они умеют говорить со своим читателем о взрослых вещах, но в сфере, соответственной детскому восприятию мира. Они умеют говорить о серьезном и важном занимательно, образно, воздействуя на воображение ребенка... И это очень дорого».

Доверие к маленькому зрителю позволило режиссеру обратиться к приему необычному, оригинальному, смелому. Животные, словно в волшебной сказке, по мере надобностей сюжета оборачиваются людьми. Бемби-олененок становится Бемби — трогательным мальчиком. Проворная белочка превращается в шаловливую девочку, сильная олениха — в нежную женщину (Н. Бондарчук)... Это требовало такта, необычайной точности в работе.

Все живое, что окружает оленей, что протекает перед глазами Бемби, воссоздано в ситуациях, которые позволяют маленькому зрителю сопоставить происходящее с его собственным жизненным опытом.

На экране — перламутровые облака, заходящее солнце. Лес, горы. Камера постепенно приближает нас к ним, и мы словно вплываем в сказку. Оператор А. Филатов, истинный

«ДЕТСТВО БЕМБИ»
Сценарий Ю. Нагибина, Н. Бондарчук. Постановка Н. Бондарчук. Оператор А. Филатов. Художник Т. Филатова. Композитор Б. Петров. Звукооператор В. Каплан. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1985.

соавтор фильма, не просто снимает красивый пейзаж — он стремится одухотворить, очеловечить природу.

Появляется старик сказочник с олененком и прямо обращается с экрана в зал: «Если ты не нарушил природы покой, в мир лесной приоткрою я двери. Гостя доброго примет хозяин любой, словно дети доверятся звери». В кадре голубь — символ мира и добра. И старик продолжает: «За зеленой оградой волшебной страны нет ни лишних, ни злых, все добры и равны».

Сказка о Бемби проста как жизнь. И в этом ее мудрость.

На лесной полянке лежит только что родившийся Бемби. Он еще не может встать на ноги, но уже лепечет, подобно всем детям, свое первое слово: «Мама». Ласковы слова оленихи, они как музыка: «Бемби, сынок мой... маленький...»

Кузнечик, лягушонок, смешные и нелепые; ворчливый фазан, возле гнезда которого очутился неумелый Бемби; колючий ежик — вот первые впечатления олененка. И все это подлинная природа, но все животные озвучены актерами. Нельзя удержать улыбки, когда фазаниха вслед удирающему из гнезда птенцу кричит: «Куда?.. Вернись сейчас же! Нет, вы посмотрите, не успел родиться, а уже хулиганит, понимаешь...» Бытовой юмор, узнаваемая, близкая детям современность обогащают сказочную палитру.

Первые эпизоды фильма напоминают мультипликационные картины: именно так, человеческими голосами разговаривают рисованные звери, поэтому дети легко воспринимают стиль кинематографического повествования, близкого их любимым «мультикам». Я видела фильм в нескольких аудиториях. Поразительно точно ребята реагировали на юмор, и там, где мы, взрослые, просто улыбались, они бурно радовались. А ведь действительно смешно, когда кузнечик прилипает к мокрому носу Бемби и никак не может от него оторваться или когда маленький волчонок испугался крошки Бемби, а лохматый сыч стыдит его: «Трусишка, а еще волк».

Если художественный прием представляется авторам сложным, они вмешиваются в ход повествования. Например, сказочник призывает детей слиться с героями, поверить, что между ними и персонажами-зверями больше общего, чем различий. После такого вступления он предупреждает, что теперь каждый сказочный зверь изменит свое обличье. И вот Бемби — уже мальчик — у водопада. Он такой же нежный и трогательный, как олененок, которого зритель уже успел полюбить.

...Олениха-мать (уже в исполнении актрисы) учит сына прыгать с обрыва, бежать через лесные чащи. Важная школа обучения для Бемби, школа жизни, материнская школа.

Мир кажется Бемби безоблачным. Все прекрасно, все интересно вокруг: солнце, радуга, водопад, первые знакомства со зверями. Но вот Бемби слышит жалобный писк. Первый диссонанс в этом гармоничном мире. Оказывается, хорек съел мышонка. Бемби потрясен. «Зачем он убил мышь?» — спрашивает он мать. Непростой вопрос — и для Бемби, и для маленького зрителя в кинозале. Чуткая мать понимает, что Бемби еще мал, чтобы понять всю сложность окружающего его мира. Ответ будет дан позднее, его продиктует сама жизнь, а сейчас важнее сказать: «Мы, олени, никогда никого не убиваем...» Точная авторская интонация!

Как важно помочь малышам в их первых попытках социального осмысления бытия. Не я и не моя мама хорошие, а мы — олени, общность, к которой ты принадлежишь. Бемби поначалу и веселую белочку примет за олененка с верхней тропы, он еще многое должен узнать, этот малыш. Узнает он и зло, и страх, и смерть близкого — горячо любимой матери, и смелость и мудрость вожака-

отца, но сейчас, в младенчестве, он воспринимает только радость жизни.

Процесс познания жизни маленьким олененком выражается не словами — зритель видит, как прекрасна дружба, как весело Бемби играть с белочкой, а когда пушистая белочка превращается в розовощекую девочку, тогда появляется возможность, очень важная для детей, как бы отождествить себя с героями фильма. Жизнерадостность, детская любовь к движению, к игре сближают их.

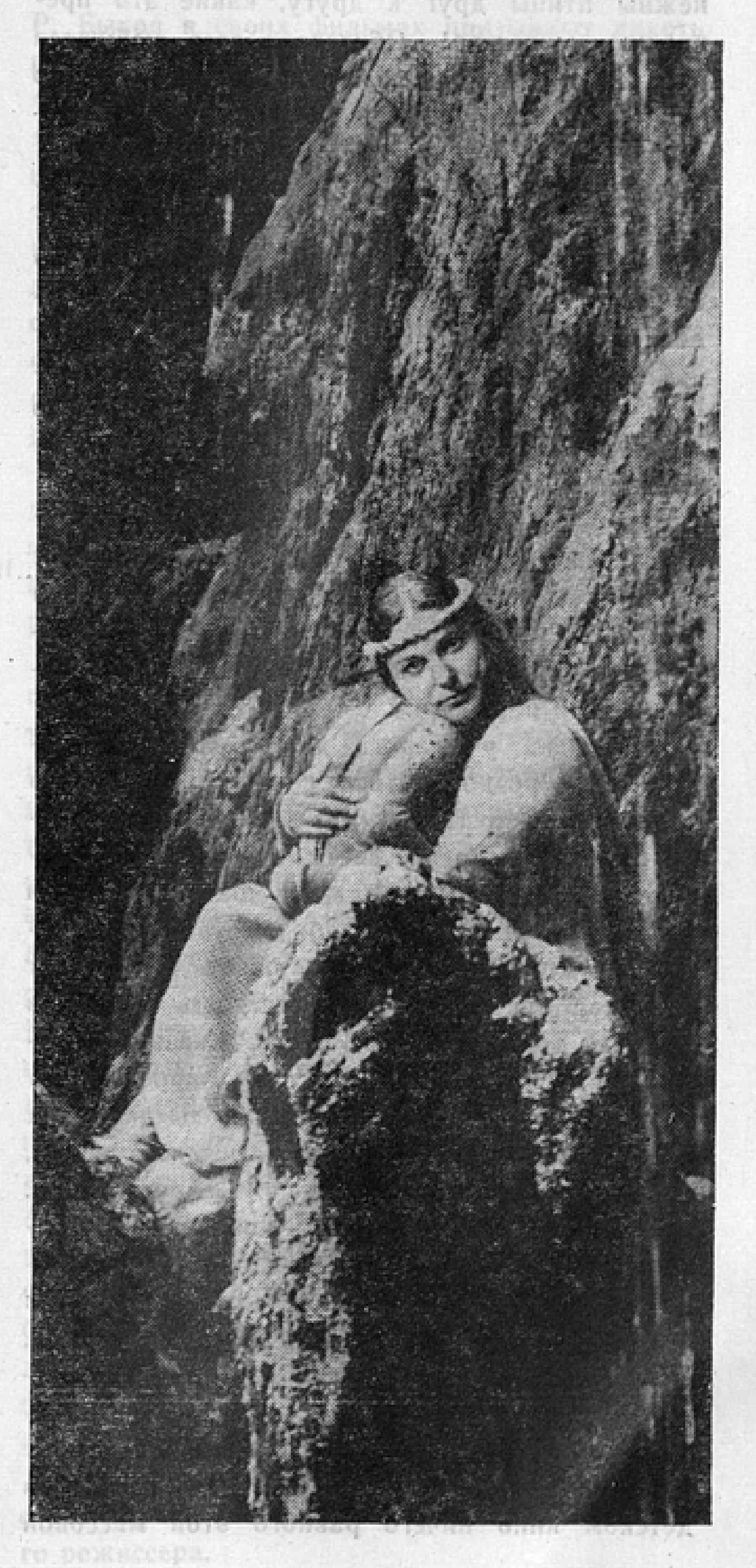
Но впереди таится неизвестность. Поляна, на которую мать пока не пускает Бемби. Алым цветом горят на ней маки, она притягивает к себе малыша, но мать почему-то говорит, что там опасно. А однажды, когда она все-таки пустила туда своего сына и, как казалось Бемби, просто играла с ним на этой прекрасной лужайке, — это была не только игра. Мать учила его осторожности, зоркости, учила чувствовать теплоту земли, понимать, как помогает ему солнце своим светом.

Я не случайно так подробно остановилась на первой трети фильма. Метод развертывания авторской концепции выступает здесь особенно отчетливо. То, как рассказывается в фильме о маленьких происшествиях, случайных знакомствах, для детского зрителя чрезвычайно занимательно. Я уверена, что дети и мультипликацию любят за подробности, за мельчайшие остроумные детали, которыми так богато это искусство. Дети ждут подробного, неторопливого рассказа, и это отнюдь не противоречит той истине, что прежде всего их занимает действие.

Живая реакция зала — несомненно в пользу фильма «Детство Бемби». Авторы постепенно подводят к мысли о том, что «жизнь — она везде! Все вокруг тебя живет, радуется свету, любит и поет».

Апофеозом полноты жизни, ее красоты становится эпизод с лебедями. Балетные актеры Илзе Лиепа и Гедиминас Таранда бли-

«Детство Бемби».
Мать Бемби — Н. Бондарчук



стательно имитируют пластику птиц. Как нежны птицы друг к другу, какие это прекрасные существа! Обитатели леса любуются их красотой, их любовью друг к другу... Но каким горем для лебедей обернется потом присутствие в лесу человека...

Однако радость жизни не иссякла для Бемби, он играет с солнечным лучом. Олененок видит сон, в котором повторяется все то, что он успел увидеть наяву. Ему снится таинственная поляна...

Как и в своей первой картине, Н. Бондарчук внушает маленькому зрителю мысль о единстве мира, о бесконечности жизни и ее хрупкости.

Для чего это нужно знать детям? Может быть, понятия философского ряда слишком сложны для них? Конечно, сложны. Сознавая это, авторы вводят в ткань фильма непростые для детского восприятия категории постепенно и наглядно.

Вот сцена у старого дерева. Олениха велит сыну поздороваться с ним, потому что дерево жило и тогда, «когда и нашей бабушки еще не было на свете». Перед этой бесконечностью малыш должен понять, что он лишь частица жизни и обязан уважать и сохранять все то, что его окружает. Так фильм помогает своему зрителю ощутить жизнь в каждом дереве, цветке, птице. Сказка, услышанная и увиденная в детстве, запоминается на всю жизнь. Именно в эти годы навсегда врезаются в эмоциональную память уроки, важные для мировоззрения и мирочувствия.

Поэтичны и своеобразны эпизоды праздника солнца. В самый длинный день лета олени собрались на поляне вместе со своими детьми, чтобы встретить восход солнца. Праздник объединяет и старых, и малых, олени-отцы идут навстречу солнцу, они поднимают детей на руках и сами словно взлетают с ними ввысь. Гимн жизни! Я не знаю в детском кино ничего равного этой массовой сцене по художественной убедительности, поэтичности и оригинальности. Артисты балета в ролях оленей-людей придали удивительную достоверность этой необычной, полной таинства сцене. Особенно выделяются олень-отец (Марис Лиепа) и Карус (Айвар Лейманис). Оператор снял их на фоне заходящего красного солнца и оранжевого неба. Меня поразило, как были заворожены этим действом дети. Они замирали. Ни движения, ни шороха не было слышно в зале. Величие и торжественность происходящего захватывали их целиком. А ведь в этой сцене зритель теряет из виду полюбившихся ему героев — и самого маленького Бемби, и его друзей Фаллину, Гоба. Такого рода массовые эпизоды редко можно увидеть в фильмах для детей. Между тем детям, которым так свойствен эгоцентризм, особенно важно напомнить, что существует не только «я», но и «мы», помочь ощутить себя частью общности, единства, коллектива.

Нечасты в детских картинах и поиски новых выразительных средств, попытки чисто кинематографическими изобразительными средствами воздействовать на восприятие зрителя. Режиссура словно забывает о силе зрительной образности, боится, что, не поясни сцену текстуально, дети ее не поймут. Н. Бондарчук тоже не избежала подобной ошибки. Одна из лучших в фильме сцен, как уже говорилось, — любовный танец лебедей, решенный с помощью балетной пластики. Зритель захвачен поэзией и выразительностью происходящего. Но на изображение зачем-то наложены пояснительные слова. На мой взгляд, они только неоправданно отяжеляют сцену. А ведь история Лебеди-матери, которую убил человек, и Лебедя-отца, не желающего жить без пары, очень важна в структуре замысла. Именно Бемби и его друзья спасают лебедя. А зайчик потерявший отца, узнав, что лебедь поднял на крыло своих детей и больше им

не нужен, просит одинокую птицу стать ему отцом.

Предложенный режиссером прием актерского исполнения ролей животных детьми и взрослыми тесно сближает сказку с реальностью, помогает острее, эмоциональнее ощутить некоторые ее и радостные, и горькие стороны. Одной из таких близких многим современным детям болевых точек соприкосновения с жизнью является желание иметь рядом отца...

Авторы остановили сказку на самой ее середине. Они подвели Бемби к тому моменту, когда из ребенка он превратился в юношу. Роль Бемби-юноши исполняет Николай Бурляев. Теперь Бемби столкнулся с первым препятствием, которое может преодолеть только он, и никто другой. Он должен победить в поединке с черным оленем — Карусом.

Первые дни олененка Бемби были окружены материнской заботой, первым страданием Бемби была потеря матери. И теперь около него появился отец — вожак стаи, но Бемби должен жить самостоятельно, должен научиться не только слушать, воспринимать и понимать жизнь, но и обретать в борьбе силу и мужество. Об этом будет идти речь во второй серии фильма.

В киноискусстве для детей многое, к сожалению, создается с недалеким прицелом. Появляются интересные по теме, эстетически грамотные и даже увлекательные фильмы, но они не прогнозируют будущее сознание зрителя. А можно ли без такого прогноза быть на уровне современных задач воспитания молодого поколения?

Жюль Верн открывал детям науку будущего. Р. Л. Стивенсон — новые, неизведанные края. В свое время И. Перестиани показал детей революции, участвующих в переустройстве мира. А. Гайдар, как никто, обнаруживал те нити, что соединяют детство со взрослым миром. Д. Асанова и Ю. Клепиков, Р. Быков в своих фильмах призывают видеть в ребенке героя, умеющего бороться за свои идеалы и интересы. В героине «Чучела» школьнице Лене, в воспитателе Паше из «Пацанов» чувствуется огромный нравственный потенциал, устремленный в будущее. Поэтому из зрительного зала зритель уходит с надеждой, что ни морально убогие одноклассники Лены, ни «пацаны» не останутся в состоянии духовного невежества. Так явно обозначенный в обоих фильмах катарсис обещает многое.

Я вспомнила об этих фильмах, потому что для меня лично самым дорогим в них было активное вмешательство художников в жизнь, попытка смоделировать в нашем сознании образ будущего гармоничного ребенка.

Авторы названных лент бескомпромиссны в отношении к негативным явлениям действительности. Н. Бондарчук также стремится вывести детское кино из уютной комнаты, где дети только играют и радуются. Она открывает детям исконную красоту жизни, великий ее дар — природу, но при этом говорит, что надо быть готовыми к трудностям, борьбе, уметь стойко переносить горе. Ее лента расширяет перед детворой горизонты жизни. Н. Бондарчук стремится поставить в искусстве для детей крупные мировоззренческие темы. Конечно, режиссеру не слишком опытному не удается воплотить их в совершенстве, без помарок. Но процитируем еще раз Агнию Барто: «Большая тема нужна не только читателю, но и писателю, потому что она вызывает новые мысли и чувства, требует, чтобы к ней был привлечен богатый жизненный материал, она обогащает поэта, помогает подняться еще на одну ступень мастерства».

Думаю, что большие цели будут способствовать поступательному движению молодого режиссера.

Нужна счастливая роль

Юрий Славич

Однажды Юрий Соломин признался: «Актеру нужно везение. В первую очередь, конечно же, талант, но еще и везение. Нужна счастливая роль. Каждый актер мечтает о такой пьесе или таком сценарии, где правда жизни неотделима от правды искусства. Мечтает о герое мужественном, стойком, преданном идеалам своего народа, но мужественном без позы, положительном — без деклараций, в чьем характере эта «положительность» присутствует органично, во всей ее простоте и естественности. К сожалению, есть актеры, так и не дождавшиеся своей роли, хотя перечень сыгранных ролей велик. Мне же — повезло... Мне выпало сыграть Кольцова в «Адъютанте...».

Заметим: встреча с этой ролью, принесшей актеру подлинный успех, произошла спустя 13 лет после его зачисления в прославленную труппу Малого театра. Ждать пришлось не так уж мало... Но ожидание не было пассивным, оно было наполнено работой, работой и еще раз работой...

●

В 1949 году Юрий Соломин случайно увидел фильм «Малый театр и его мастера». Игра актеров покорила юношу, и можно считать, что этот просмотр стал решающим, ибо коренным образом повлиял на его дальнейшую судьбу.

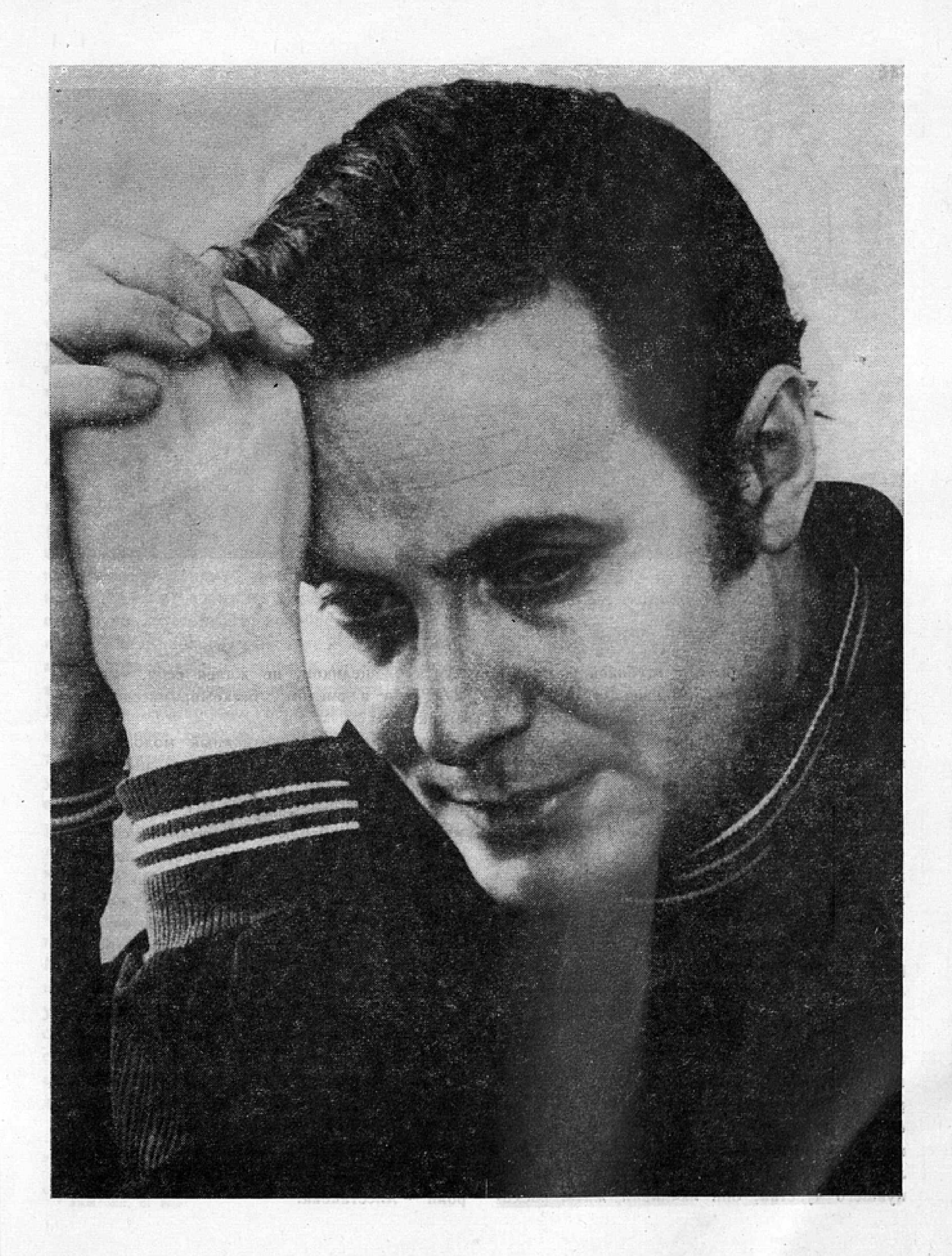
Родители — профессиональные музыканты — мечтали о том, чтобы сыновья Юрий и Виталий продолжили семейную традицию. Но интересы детей оказались направленными по другому руслу — их захватило драматическое искусство. И вот в 1953 году старший из братьев — Юрий, собрав любимые книги (среди них «Дерсу Узала» В. Арсеньева — «...я прочитал ее в детстве вместе с рассказами Джека Лондона и дневниками Миклухо-Маклая»), едет держать экзамены в Театральное училище имени М. Щепкина. Судьба благоволила юноше из Забайкалья. Успешно пройдя творческий конкурс, он становится студентом актерской мастерской, руководимой народной артисткой СССР В. Н. Пашенной. Педагоги уже на первом курсе обратили внимание на студента, выделявшегося среди своих сокурсников упорством в стремлении отточить профессиональное мастерство, внутренней дисциплиной, трудолюбием. Позже Ю. Соломин скажет: «...если я занят двадцать часов в сутки — я ощущаю себя хорошо».

Успешная защита дипломной работы — он играл в пьесе А. П. Чехова «Чайка» роль Треплева — открыла ему двери Малого театра. В 1957 году журнал «Театр» сообщил о том, что в труппу «Дома Островского» приняты только что закончившая ВГИК, но уже успевшая завоевать популярность зрителей молодая актриса Р. Нифонтова и трое выпускников Щепкинского училища — В. Борцов, Ю. Соломин и Р. Филиппов.

В Малом театре существует прекрасная традиция — студентов вводят в спектакли, которые уже не первый год составляют актив репертуара. Серьезнейшая школа накопления профессионального мастерства в общении с выдающимися мастерами сцены.

Юрий Соломин.

Фото И. Гневашева





«Адъютант его превосходительства». Кольцов

И сегодня Ю. Соломин с глубокой благодарностью вспоминает А. Яблочкину, В. Рыжову, В. Пашенную, Н. Светловидова, В. Владиславского, П. Константинова, Б. Бабочкина...

— Они прививали нам высокую культуру. Культуру слова, культуру работы, культуру мышления. Мы навсегда усвоили главное, что однажды было сказано нам М. И. Царевым: можно сказать фразу, а можно «сказать» мысль...

Уже в первые годы работы в театре Ю. Соломину доверяют сыграть центральные роли да еще в самых популярных пьесах тех лет — «Перед ужином» и «Неравный бой» В. Розова, «Украли консула» Г. Мдивани. Его герои — молодые, пытливые, горячие юноши, которые, вступив в жизнь, пытались выяснить, что в открывшемся им многообразном мире подлинно, а что мнимо. Они в открытом конфликте боролись с мещанством и ханжеством; они спорили, ошибались, влюблялись, испытывая смутную тревогу нахлынувшего чувства; они начинали жить, расходуя себя целиком, не жалея себя, утверждая себя в смелом, бескомпромиссном поступке.

Колоритным был созданный молодым актером характер смекалистого итальянского сапожника Пеппино. В грустной и остроумной комедии «Украли консула» Ю. Соломин сумел остаться абсолютно искренним; сохраняя открытую, экспансивную эмоциональность, ни разу не переступил границ вкуса. Он не обыгрывал внешнюю характерность образа — Пеппино был им понят, как говорится, «нутром». Актеру удалось передать простодушие и бесшабашность, душевную скромность и зажигательный, взрывной темперамент своего героя. Эта острохарактерная роль, доставшаяся Соломину, заставила многих подумать о комедийном потенциале его таланта. Тогда-то и обратил на Ю. Соломина внимание Игорь Владимирович Ильинский. Он вынашивал замысел постановки «Ревизора» и искал исполнителя едва ли не самой трудной среди многоцветья гоголевских характеров роли — Хлестакова.

В 50-е годы Хлестакова блестяще играл сам Игорь Ильинский; в 60-е он выступил как режиссер спектакля. Ильинский играл Хлестакова, беря за основу слова Гоголя: «Говорит и действует без всякого соображения»[1]. Его герой был и вправду «без царя в голове». В трактовке режиссера Ильинского и актера Ю. Соломина Хлестаков уже не так простодушно наивен, по-детски ребячлив и азартен. Соломин убирает из внешнего рисунка образа налет эксцентричности, его Хлестаков себе на уме, действиями героя руководит не только безудержный порыв, но и расчет. Он считает, что имеет право на праздную жизнь с неожиданными подношениями угодливых людей, ибо чувствует интеллектуальное превосходство над всей этой суетящейся подобострастной толпой. Как психологически точно передан момент преображения героя в сцене первой встречи с Городничим! Сообразив, что к чему, Хлестаков быстренько перестраивается, становится более твердым, требовательным, а то и сердитым его голос; страх сменяется уверенностью в себе, которая моментально перерождается в хамскую, нагловатую самоуверенность. И все это — в оболочке обаятельной «элегантности», грошового «аристократизма», на который так легко клюнули провинциальные «мечтательницы» — сначала чувствительная Сквозник-Дмухановская, а потом и ее не менее чувствительная дочь Марья Антоновна. Здесь нельзя не вспомнить слова Гоголя, написанные им в «Предуведомлении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора»: «В нем все сюрприз и неожиданность»[2]. Ю. Соломин еще раз доказал, что комическое ему не чуждо. Школу гоголевской драматургии он про-

[1] Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7-ми т., т. 4. М., 1977, с. 8.

[2] Там же, с. 355



«Хождение по мукам». Телегин



«Блокада». Звягинцев (справа)

шел успешно, сыграв Хлестакова с щедрой выдумкой и импровизацией.

Как-то, размышляя над судьбами молодых людей, Борис Андреевич Бабочкин писал: «Молодой актер, окончивший театральный вуз и вступающий в труппу того или иного театра, должен оставаться молодым в течение как можно большего количества лет — для публики. Внутри же театра, для своих товарищей, он должен, если это возможно, в течение же сезона или максимум двух первых сезонов стать совершенно полноправным членом взрослой труппы» [3]. Именно по такому принципу складывалась творческая судьба Ю. Соломина. Он быстро утвердил себя в звании истинного профессионала, который давным-давно преодолел период творческого «созревания» и вошел в основной состав труппы.

С кино дела обстояли несколько иначе.

●

Более двух лет после окончания училища никаких приглашений сниматься не было. Как это всегда и бывает, звонок с просьбой явиться на киностудию имени М. Горького раздался неожиданно. Режиссер Исидор Анненский готовился к съемкам фильма «Бессонная ночь» и искал актера на главную роль. Так состоялся дебют актера в кино.

---

[3] «Театр», 1966, № 1, с. 13—14.

Лишь через много лет Ю. Соломин узнал, что на киностудии им заинтересовались благодаря В. Н. Пашенной.

— Я часто вспоминаю Веру Николаевну. Для нее наш курс был последним. Как актер я обязан ей всем. Общение с Пашенной явилось школой творчества и школой гражданственности. Многие считали ее властной и жесткой женщиной, некоторые даже побаивались. Но когда знакомились ближе, понимали — это вовсе не так; за кажущейся суровостью проступал собранный, целеустремленный и пытливый характер истинного мастера, человека, преданного искусству, самобытного, глубоко мыслящего, взволнованного, искреннего. Вера Николаевна часто повторяла: «Театр для вас теперь вся жизнь. Вы должны быть готовы к тому, что будут трудные моменты, полосы невезения. От творческих неудач в искусстве никто не застрахован. Но вы должны работать упорно, не жалея сил».

Нельзя сказать, что Соломин «докольцовского» периода снимался мало. Список фильмов с его участием достаточно велик: та же «Бессонная ночь», «Сильные духом», «Погоня», «Парни из музкоманды», «Весна на Одере». Но знаменитым он все же стал только после исполнения роли капитана Кольцова — героя пятисерийного телевизионного художественного фильма «Адъютант его превосходительства».

Так случилось, что и на центральные, и на эпизодические роли уже были утверждены актеры, а на главную роль найти исполнителя не могли. Сбившиеся с ног ассистенты режиссера и не подозревали, что будущий герой фильма находится рядом. Вот уже несколько недель Юрий Соломин, приглашенный на эпизодическую роль, работал с костюмерами и гримерами...

— Юрий Соломин, — рассказывал мне режиссер фильма Евгений Ташков, — был приглашен без проб на роль отрицательную — белогвардейского капитана Осипова, так как я его запомнил по картине «Сильные духом», где он сыграл гестаповца, и сыграл, на мой взгляд, очень хорошо. Хотя это были и разные характеры — шеф гестапо Геттель и капитан Осипов, — мне виделось в них что-то общее. У меня есть привычка перед началом съемок фильма составлять актерский ансамбль из фотографий. Каждое утро я рассматривал снимки с изображением будущих исполнителей, домысливая, как фотокадры в скором времени превратятся в кинокадры. Все было, что называется, на своих местах. Устраивал меня и Юрий Соломин. Но не было героя! А время подпирало: пора снимать. И вдруг, в который раз перебирая фотографии, я остановил свой взгляд на Соломине. Мне показалось, что именно он сможет стать капитаном Кольцовым. Несколько дней ходил я, обдумывая случайное впечатление, и наконец решился — вызвал Юрия на студию.

Тогда все это казалось авантюрой. Мы как-то привыкли, чтобы герой, играющий подобные кинороли, и выглядел «героически» — был высоким, широкоплечим. А здесь невысокого роста человек, неброский внешне. Но мы пошли на риск. Была сделана первая проба — не утвердили. Вторая — снова отказ... Я принимаю решение снимать третью... Утвердили только шестую, и то мне пришлось уговаривать всю съемочную группу и художественный совет студии дать «добро» под мою ответственность. Так был найден Кольцов...

Можно только поразиться проницательности Евгения Ташкова, который вдруг решил центральную роль в многосерийном фильме поручить малоизвестному актеру, типаж которого расходился с традиционным пониманием героического.

Но задумаемся, в чем же причина успе-



«Дерсу Узала». Арсеньев

ха? Наверное, в первую очередь, в том, что Юрий Соломин обладает каким-то врожденным магнетизмом личности, способностью убедить в своем, словно и не убеждая. Эту особенность, которую актер никогда не афиширует и для чувствования которой требуется особенная режиссерская проницательность, и ощутил Ташков. Ощутил — и не ошибся.

Помещая своего героя в остроконфликтную историческую атмосферу, авторы выводят на первый план не острые сюжетные коллизии (хотя их немало и они сами по себе способны возбудить активный интерес зрителей), основные свои усилия они направляют на то, чтобы глубоко раскрыть нравственное содержание образа Кольцова, создать психологически убедительный, по-человечески привлекательный героико-романтический образ. Все, кто по ходу сюжета встречается с Кольцовым, вольно или невольно попадают под его обаяние. Даже враги говорят о нем с уважением. Такое обаяние не срепетируешь, оно должно быть заложено в личности актера изначально. Кольцов Соломина скромен, полон достоинства, подчеркнуто сдержан. Интеллигентен. Но за внешней мягкостью героя зритель угадывал мощь его духа, несгибаемую волю, верность своему долгу. Ощущал большую внутреннюю культуру, душевную щедрость, совестливость русского человека. Соломин словно бы и без всяких видимых усилий преодолевал в этой роли внешние и внутренние стереотипы образа разведчика, которому, как говорится, «все по плечу» и «море по колено»...

— Предложение сыграть роль Кольцова было для меня в известной степени неожиданностью. В театре меня считали актером характерным, а тут вдруг предложили роль совершенно противоположную, героическую — волевого, сосредоточенного человека, умеющего все взвесить, точно и быстро оценить создавшуюся ситуацию...

И действительно, наша зрительская память связывает актера Соломина с ролями

главным образом людей цельных, уравновешенных, собранных, в каждом из этих героев незримо присутствует какой-то необычайно прочный нравственный стержень, словно и не дающий возможности герою проявлять страсти открыто. Но в таком нашем традиционном, установившемся восприятии есть свои издержки. Сдержанность актерского темперамента, думаю, следствие того, что Соломин — актер интеллектуальный. Понимаю всю условность такого рода определения, но примем его как рабочее. Речь идет о достаточно редком умении актера въяве драматизировать процесс м ы с л и героя, давая нам, зрителям, возможность включаться не только в игру событий, но и в игру интеллектуальную, в которую погружает соломинского героя сюжет фильма.

Обаятельного и отважного капитана Кольцова в исполнении Юрия Соломина полюбили телезрители не только в нашей стране, но и за рубежом. Его величали «старшим братом Клосса», сравнивали с бесстрашным и легендарным красным Дундичем. Актера узнавали на улицах городов ГДР, ЧССР, называли по имени героя Павлом Андреевичем. Письма от зрителей приходят постоянно. Зачастую на конверте только лаконичная надпись: «Москва. Павлу Кольцову». Или: «Москва. Адъютанту его превосходительства», «Москва. Герою Советского Союза Кольцову»...

Утвердилось мнение, что Соломин — «спокойный» актер, то есть такой, чьи эмоциональные проявления аскетичны, скупы. Это свойство пригодилось в работе над ролью разведчика Славина в многосерийном телефильме Владимира Фокина «ТАСС уполномочен заявить...». Герой, сыгранный здесь Ю. Соломиным, менее романтичен, чем, скажем, тот же Кольцов, хотя некую родственную связь между характерами обнаружить можно. Кольцов — герой романтико-героической драмы, герой в каком-то смысле эпический. Славин — герой драмы документальной, дистанция между зрителем и героем сокращена до минимума, и добиться здесь достоверности — задача чрезвычайно сложная.

Слово режиссеру В. Фокину:

— Я пригласил Юрия Мефодиевича Соломина на роль разведчика Славина без кинопроб, прежде всего, наверное, потому, что Соломин мне симпатичен по-человечески. Но, конечно же, для меня необыкновенно важными являются черты его актерского дарования. Соломин обладает абсолютным слухом на роль. В фильме у нас снимались два замечательных актера, каждый из которых сыграл в этапных для истории советского телевизионного художественного кинофильма лентах, — Вячеслав Тихонов и Юрий Соломин. Для меня участие в картине таких замечательных мастеров было очень серьезным экзаменом. Мы не стремились повторять уже найденное однажды, не ставили задачу сделать так, «как у Штирлица» или «как у Кольцова»... Время подсказывало нам иные ритмы, иные психологические обертоны. Документальная природа фильма требовала от актеров еще большей психологической точности, сопряженности с днем сегодняшним, диктовала нам такие ситуации, с которыми не сталкивались ни Штирлиц, ни Кольцов...

Попутно заметим: Юрий Соломин принадлежит к числу немногих актеров, кого часто приглашают на роли кадровых военных. Актер даже по-особому называет эти роли — «офицерскими»...

— Это сложная проблема — сыграть человека в мундире так, чтобы за «строевой» внешностью просматривалась личность. В армии есть необычайно важный для установления дисциплины закон — стремление к унификации. Но устав уставом, а зрителю

«Ревизор». Спектакль Малого театра. Хлестаков



важно увидеть конкретного человека с конкретными идеалами, во имя которых этот человек носит эту форму и выполняет этот устав. И если, к примеру, Звягинцев из фильма «Блокада» — личность положительная, то гестаповец Геттель из картины «Сильные духом» — мерзавец.

Капитан Мещерский из фильма «Весна на Одере», Звягинцев из «Блокады», Телегин из «Хождения по мукам», военврач Благово из «Моей жизни» по А. П. Чехову... Действительно, эти герои носят форму, однако чего уж точно нет в их характерах — так это единообразия, унификации — к каждой из ролей Соломин сумел подобрать индивидуальный ключ.

Порой актер появляется всего лишь в одном эпизоде — как в фильме «Весна на Одере». Мы видим капитана разведслужбы в окружении солдат и армейского начальства. Времени осталось совсем мало, скоро идти на очередное задание, и никто не знает, что ждет впереди — удача или смерть... Открытое, интеллигентное лицо Юрия Соломина крупным планом. Глаза — думающие, тревожные, пронзительные. Друзья, соратники Мещерского еще не раз будут вспоминать «поэта», как с любовью они его звали, его задумчивый голос, его трогательные стихи. Этот исполненный лирического звучания эпизод подчеркивает — по принципу контраста — всю жестокость войны. Внятно звучит мысль о том, что никакие тяжелые испытания не смогут уничтожить духовную силу советского человека.

Эта же мысль пронизывает фильм «Блокада». В образе майора Звягинцева мы находим все то лучшее, что по традиции есть в характере русского воина-освободителя. Убежденный в своей правоте Звягинцев заражает этой уверенностью и других, вселяя в людей надежду, веру в победу. Патриотизм, любовь к Родине Звягинцев утвержда-

ет в поступках, избегая громких слов. С болью смотрит он на истерзанных блокадой ленинградцев. День Победы еще далек, он прекрасно отдает себе в этом отчет, предвидя титанические трудности, с которыми еще столкнется советский народ на пути к миру, и каждый шаг, пусть малый, пусть незаметный в общей битве, Звягинцев рассматривает как деяние историческое. Звягинцев в самом высоком смысле личность общественная. Юрий Соломин уверенно создает образ высокого гражданского звучания, образ, заключающий в себе обобщающие черты советского командира эпохи Великой Отечественной. Вместе с тем характер вполне конкретный, не утративший естественности и простоты человеческих проявлений. Хотя как легко здесь было сбиться на голую публицистичность! Соломин этого избежал. Звягинцев остается в нашей памяти одной из самых запоминающихся фигур киноэпопеи.

●

Вряд ли Юрий Соломин думал, что ситуация, подобная той, которая сложилась перед съемками фильма «Адъютант его превосходительства», может когда-нибудь повториться.

Но жизнь, как известно, интересна тем, что полна неожиданностей.

Приступая к работе над фильмом «Дерсу Узала», Акира Куросава безуспешно вел поиски исполнителя роли Арсеньева. Ему нужен был такой актер, который был бы способен оставаться абсолютно органичным в контакте с таким «персонажем», как сама природа. Природа для Куросавы — образный материал, содержащий красоту скрытую, подспудную. Герои Куросавы — Дерсу Узала и Арсеньев, по замыслу режиссера, должны быть одарены особым слухом на природу. Найти таких актеров было чрез-

«Царь Федор Иоаннович». Спектакль Малого театра. Царь Федор.



вычайно сложно. Наконец постановщик остановился на трех претендентах. Среди них был и Соломин. Но как решить, кто наиболее достойный?

Японский режиссер захотел посмотреть лучшие фильмы этих актеров. Когда ему была показана первая серия «Адъютанта...», он попросил вторую, затем третью и так отсмотрел все пять. Уже по окончании съемок «Дерсу Узала» Акира Куросава говорил, что вопрос об исполнении роли Арсеньева был решен в пользу Юрия Соломина потому, что он сразу почувствовал особую силу его индивидуальности.

«Дерсу Узала», как известно, фильм не совсем обычный, тем более если рассматривать его в контексте творчества Акиры Куросавы. Каждая его картина — это сгусток накаленных человеческих страстей. Привычная для Куросавы интонация — это отчаяние, вопль, смятение; самый близкий ему жанр — трагедия. А здесь мы видим мудрую, бесхитростную пантеистическую идиллию. «Дерсу Узала» был своеобразным эмоциональным антрактом для Куросавы, ему захотелось ощутить незамутненную глубину простоты, пройти рука об руку с людьми, чья психика не разрушена игрой трагических жизненных обстоятельств; он жаждал постичь в этой картине сознание человека целостного, благодаря своей целостности без всяких усилий входящего в эмоциональный контакт с природой.

И Дерсу Узала и Арсеньев — такие герои. Куросава потребовал от исполнителей этих ролей не просто актерской естественности, а естественности как бы врожденной. Вспомним, к примеру, такой эпизод, относящийся к моменту съемок. Куросава не по прихоти гения, а опять же из стремления к органичности художественной атмосферы фильма хотел снимать тигра не из зоопарка, а настоящего, уссурийского. Если только можно себе позволить такое сравнение, то и исполнитель роли Арсеньева должен был быть таким вот «тигром» — действительно органично чувствовать себя в естественной среде, а не пытаться, пусть даже весьма изощренными средствами, имитировать эту органичность.

Актерский рисунок роли предельно прост: это игра без игры. Но впечатление легкости внешнее, ибо роль стоила Юрию Соломину большого труда.

Куросава, приглашая актера сыграть в фильме, не знал, что дал ему возможность осуществить заветную мечту: Юрий Соломин был очарован книгой с детства.

— Летом 1973 года наш театр был на гастролях в Киеве. Я тяжело заболел и почти два месяца пролежал в больнице. В Москве в это время проходил Международный кинофестиваль, по радио я узнал, что среди прибывших в столицу гостей — Акира Куросава. Он рассказал журналистам о своей давней мечте — снять фильм по книге Арсеньева. Однажды он уже приступал к съемкам, которые были прекращены из-за материальных трудностей. По возвращении в Москву я прочитал о том, что подписано соглашение о совместной постановке. Еще с большей силой захотелось сыграть в этом фильме, хотя бы в эпизодической роли. О главной я и думать не мог! А в январе мне вдруг позвонили и пригласили приехать на киностудию «Мосфильм» в группу «Дерсу Узала».

●

...Мы возвращались из Свердловска в Москву поездом. Еще были свежи впечатления от чернового, на двух пленках, просмотра телевизионного художественного фильма «Скандальное происшествие в Брикмилле», поставленного Ю. Соломиным на Свердловской киностудии. Я поинтересовался у Юрия

Мефодиевича, чем вызвано его обращение к кинорежиссуре.

— Однажды, — ответил он, — Акира Куросава, выступая по советскому телевидению и вспоминая про съемки фильма «Дерсу Узала», сказал, что увидел во мне режиссерские способности. Его слова прозвучали для меня полной неожиданностью, хотя комплимент мэтра был для меня почетен. Куросава — режиссер, у которого проходишь серьезнейшую школу профессионализма. Он заранее обговаривает с актерами малейшие тонкости, которые касаются не только текста роли, драматургии, но и того, как тебя будут снимать, какой оптикой, с какого расстояния, каким ракурсом. Его режиссерский сценарий — это сплошная, детальная раскадровка. Вначале я не совсем понимал, зачем об этом знать актерам. Но когда начались съемки, я ощутил, насколько это важно для психологического состояния исполнителя. Согласитесь, игра во многом зависит от того, на каком расстоянии ты находишься, как при этом будет снято лицо — на общем ли, среднем или крупном плане... Уроки Куросавы определили мое режиссерское будущее — как в театре, так и в кино.

Дебютировав в качестве режиссера экранизацией пьесы известного английского писателя Д.-Б. Пристли «Скандальное происшествие с мистером Кэттлом и миссис Мун», Соломин в этой картине выступил еще и как исполнитель необычайно важной для авторской концепции роли управляющего банком Джорджа Кэттла, человека, пытающегося отстоять право на самостоятельный выбор в жизни, на полноту духовных проявлений, на настоящую любовь. Жить по устоявшимся законам общества, в котором ему приходится вращаться, Джордж не желает. Наступает мучительное прозрение, и он решает порвать с мещанской средой, в которой, говоря его же словами, он «был зажи-

«ТАСС уполномочен заявить...». Славин



во погребен». Его примеру следует и миссис Мун, испытывающая к Джорджу глубокое, искреннее чувство. Самое интересное в этой роли отважившегося на «скандальное происшествие» Джорджа Кэттла — процесс духовного перерождения личности, постепенного прихода человека к осознанию лживости тех идеалов, которые он исповедовал всю жизнь.

Часто говорят, что Юрий Соломин — художник счастливой судьбы. И действительно: он снимался у М. Донского, А. Столпера, Е. Ташкова, В. Трегубовича, С. Соловьева, М. Захарова. Полтора года общения с Акирой Куросавой, участие в фильме М. Калатозова «Красная палатка» в актерском ансамбле со «звездами» мирового кино — Питером Финчем, Клаудией Кардинале, Харди Крюгером, Шоном Коннери. Но, думаю, главная причина такого режиссерского доверия к Юрию Соломину отнюдь не только в его данных «положительного» героя, но и в способности актера к ежедневному напряженному труду.

Театр, кино, телевидение, радио. Педагогическая деятельность в Щепкинском училище. Общественная работа. Сыграно более тридцати ролей в кино. В театре его имя определяет репертуар уже не одного сезона, и среди сценических ролей в первую очередь следует назвать такие, как поручик Яровой из пьесы К. Тренева «Любовь Яровая», царь Федор Иоаннович из одноименной пьесы А. К. Толстого.

Каждая новая работа для актера и режиссера, говоря его собственными словами, — «это испытание на право называться человеком. Мне важно, чтобы мои герои давали зрителю урок высокой нравственной чистоты, делились с ним духовно, побуждали человека со всей строгостью оглянуться на себя».

РАКУРС

Я услышал в нем родной голос...

Сергей Герасимов

В искусстве, пожалуй, самое важное и самое интересное — тонкость различений во взгляде на жизнь. Это касается и творческого процесса, и восприятия, где художественный предмет раскрывается в зависимости от духовной зрелости человека, подошедшего к нему, заинтересовавшегося им. Так вот, тонкость различений — важнейшая черта, которая определяет также масштаб художника, независимо от того, пишет он романы, полотна или снимает фильмы.

Вся жизнь стоит перед художником, и он выбирает из нее те или иные существенные для него явления и образы. Он обращается ко всему сущему вместе, но и к каждой мелочи в отдельности. Так вот, способность органично чувствовать себя в макро- и микромире, вероятно, и есть идеал художественного процесса, к которому мы все стремимся, но которого редко кто достигает. По этому благородному пути шло много талантливых людей. К ним я отношу и Марлена Мартыновича Хуциева.

Он вполне наделен природой и всем последующим развитием своей жизни той способностью различать, выделять важнейшие черты окружающей жизни, характеров людей, а также способностью доказывать свое стремление к истине не в декларациях, а в художественной форме.

Хуциев и в самом начале нашего знакомства — он тогда учился во ВГИКе — был таким же худощавым, сосредоточенным человеком, каким мы знаем его и сегодня. Не было только той седины, что пришла позднее.

Он привлекал меня этой своей сосредоточенностью. Он часто приходил в нашу мастерскую, я наблюдал за ним и думал, что он станет заниматься научными исследованиями бытия, что это будет художник-ученый — у него был ученый вид. Но я ошибся. Он оказался человеком очень тонкой эмоциональной структуры. Я понял это, когда увидел его дипломную работу «Градостроители». Уже в ней чувствовались большие возможности его таланта.

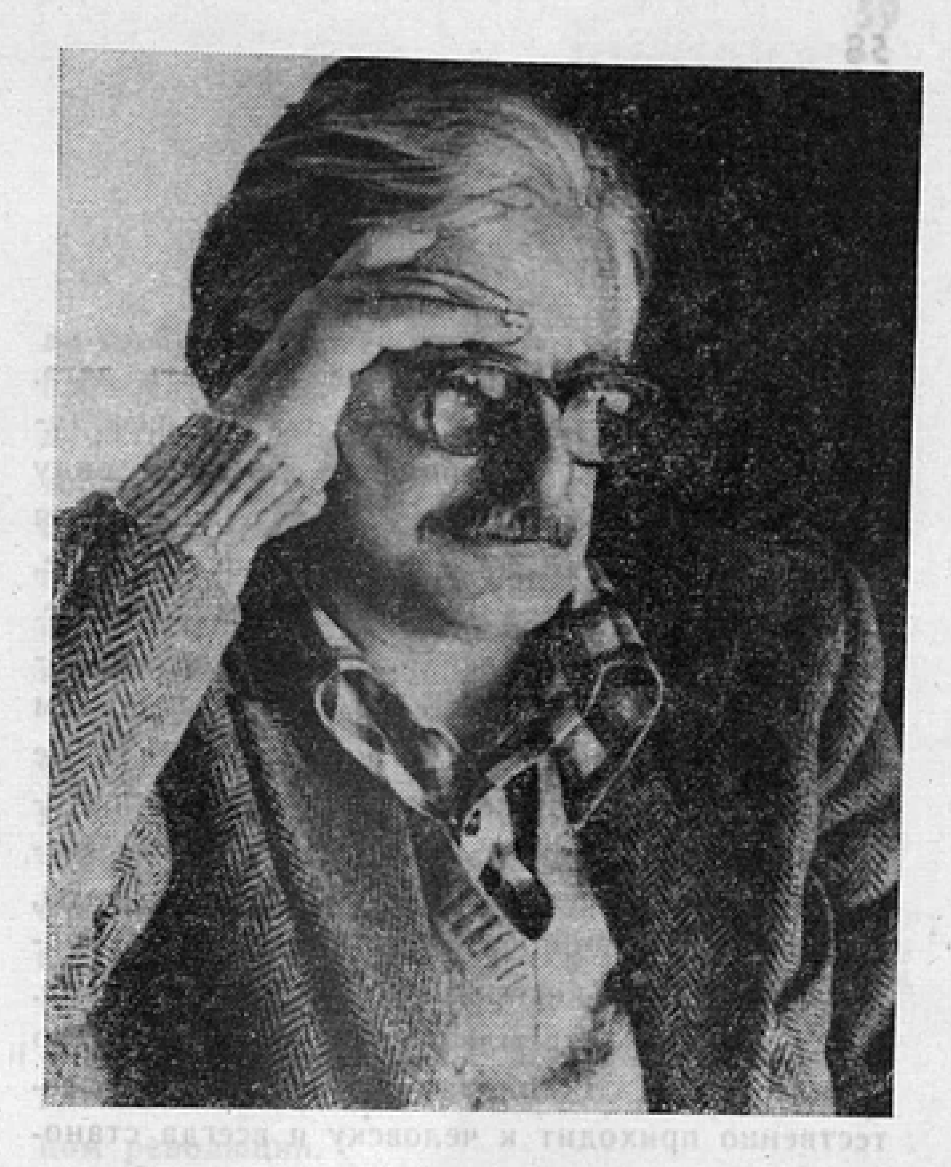
Следующей работой, которая сразу поставила Хуциева в моих глазах очень высоко, стала «Весна на Заречной улице», снятая совместно с Ф. Миронером. Ее отличала неповторимая поэтическая интонация и тонкая манера сопереживания героям.

Но наиболее близкой мне по духу картиной были «Два Федора», фильм, знаменательный для нашего кинематографа. Я услышал в нем родной голос. Может быть, потому, что там играл любимый мною Шукшин — человек, имеющий свой подход ко всем жизненным явлениям, подход самобытный и глубокий.

В фильме рассказывалось о дружбе демобилизованного солдата и мальчишки, оставшегося сиротой, рассказывалось глубоко психологично и поразительно достоверно. Сцена, когда солдат не может выдержать взгляд мальчика, обреченного войной на сиротство, на голодуху, на бог весть какую дальнейшую судьбу, и выпрыгивает на ходу из вагона, чтобы подхватить его, до сих пор не изгладилась из памяти.

Из-за этой сцены я никогда бы уже не смог вычеркнуть Хуциева из своей судьбы. Он выступил здесь как человек, необыкновенно близкий мне по миропониманию и по своему нравственно-этическому и эстетическому принципу, которому он верен и по сей день.

Что же это за принцип? Он естественным образом включает в себя прежде всего чувство справедливости, без которого вообще не стоит браться за перо или становиться рядом с кинокамерой.



Марлен Хуциев

Чувство справедливости включает в себя отнюдь не только уровни распределения материальных благ в этом многосложном мире. Чувство справедливости относится также к этической системе отношений между людьми, к столкновению добра и зла, красоты и уродства, верности и предательства, сути и околичностей и так далее. Без чувства справедливости в этом мире ничего серьезного, прочного, долговременного создать нельзя. Все, что рождается на основе спекулятивных интересов — будь то экономика или эстетика, — глубоко вредоносно. Так вот, упорство, с которым Хуциев сохраняет в своем творческом принципе чувство справедливости, просматривается во всех его работах. Больше того, свойственный ему пафос справедливости и привел его к фильмам, которые ему удалось осуществить.

Сложно и драматично сложилась судьба очень важной его картины, которая раньше называлась «Застава Ильича», а потом стала

известна под названием «Мне двадцать лет». Не только содержанием, но и всем своим душевным составом картина эта имела в виду нравственную близость к зрителю поколения отцов, победителей во второй мировой войне, ушедших на фронт в комсомольском возрасте. Надо сказать, что в ней Марлену Мартыновичу удалось рассказать своим современникам очень многое из того, что он в свои молодые еще годы сумел накопить, обдумать, прочувствовать. Тут были и какие-то, казалось, возрастные, свойственные его поколению черты, но главное, всеобщие черты той самой справедливости, с которой мы начали разговор. Было жадное стремление улучшить мир во всем — будь то молодая любовь, которая естественно приходит к человеку и всегда становится в его судьбе нравственным рубежом, когда закаляется его натура, выстраивается душа, или чувство долга — важнейшая черта «гомо сапиенса», когда, возвысившись над природными инстинктами, человек начинает руководствоваться разумом. Вот это свойство, отличающее человека от животного, требует постоянного внимания, постоянной тренировки путем сличения собственных поступков с поступками, завещанными нам справедливостью социальной, нравственной, исторической. Она, между прочим, наилучшим образом сохраняется для поколений во всемирной литературе и искусстве.

Нынче появилось «скоростное» искусство, в значительной степени напоминающее консервы, хотя и оно, в общем, питается от тех же глубинных корней, но, подобно сытому и безрассудному потомку, равнодушно к предтечам, без которых его не было бы и в помине. Я говорю и прямо, и иносказательно, имея в виду отношение современных средств общения людей — радио, телевидения, кино — к литературе как основному средству духовного общения минувших веков. Я по сей день уверен в том, что небрежность и тем более презрение к книге может привести общество к катастрофе. Мы можем потерять интеллигенцию — не как слой социально очерченный, а как слой нравственно определенный.

Потому что в общем-то все искусства, которыми мы сейчас пользуемся, построены по принципу: лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. В основе своей эта поговорка мне представляется более чем наивной, а скорее, вредной, лицемерной. Книга как учитель жизни нацело опровергает ее. Для ее понимания надо работать, трудиться, и никогда труд не доставляет такого наслаждения, как при чтении книги, если человек к этому приучен, или, точнее, если он от этого не отучен.

Может показаться, что подобные попутные рассуждения прямого касательства к художественной деятельности Марлена Мартыновича Хуциева не имеют. Но потому-то я и сосредоточился на судьбе картины «Мне двадцать лет», что видел в ней весь путь, пройденный художником, знатоком жизни не понаслышке, а по участию в ней, по изучению ее, — путь, где книга, а иными словами — культура, представляет собой одну из главных ведущих сил.

Конечно, жизнь сильнее книги, как сильнее всех иных путей в искусстве. Жизнь командует, ведет человека, с ее категорическими императивами не поспоришь. Но по опыту собственной жизни знаю и другое. С трех лет я уже был сиротою, отец погиб, мать не могла уделять мне много времени. Меня правили и вели книги, которые остались от отца и которые я читал без всякого порядка, но они открыли мне мир со всех сторон. Без них я бы остался, имея нищее школьное образование тех лет, полным невеждой.

Так вот, судьба картины Хуциева «Мне двадцать лет» как раз сказалась в том, что она не была понята в ее замысле. Ее судили по законам прагматической полезности сюжета, степени положительности героев.

Это был типичный случай истолкования по принципу сложившихся стереотипов. Фильм с ними не совпадал! И все же справедливость восторжествовала: картина увидела свет и до сих пор интересна, в ней отобразились очень важные черты времени, которые делают ее произведением нашего золотого фонда.

Все картины Хуциева отмечены высокой естественностью тона — не только в речевой интонации персонажей, но и в работе операторов, в манере монтажа, в фонограмме. Он стремится, чтобы произведение рождалось цельным. Вкус его отработан настолько, что естественно отторгает все, что могут привнести многочисленные элементы нашего искусства, если дать им хаотическую свободу. Эта способность не только щедро воспринимать окружающий мир, но и, если можно так сказать, отцеживать реальность в целях достижения остроты режиссерской мысли — и есть основа мастерства. Мастерства Марлену Мартыновичу не занимать.

Его последняя по времени работа «Послесловие». В фильме прекрасно играют два актера — Ростислав Плятт и Андрей Мягков. Рядом с ними прекрасно играет свою роль режиссер Хуциев.

Картина эта обращена к образу интеллигентного человека — хранителя секретов, во многом нынче уже утраченных. Это старые люди, которых, по закону смены поколений, осталось немного, все меньше и меньше — на вес золота сейчас. Можно было бы сказать, что время — лучший и беспощадный судья, так как судит каждое явление жизни по законам развития истории. Но все же это подход, который никогда не оправдывал себя в полной мере. Всегда требуется более тщательно исследовать наше прошлое, чтобы лучше распознать истоки будущего. Интеллигентность в том значении, которое мы придаем ей сейчас, в обществе победившего социализма, представляет собою уже не столько отнесение к определенной социальной категории, сколько оценку личности по самому высокому нравственному счету.

Тут не следует забывать, что великую социальную революцию возглавляли интеллигенты, и первый среди них — Ленин, человек величайшей интеллигентности. В понимании классовых целей революции важно было найти такую опору, которая исключала бы какую бы то ни было корысть; важно было быть понятым массами, слиться с массами, оставаясь вдохновителем, организатором, лидером, творцом революции.

Так вот, эти интеллигенты, благодаря знаниям и обостренному чувству справедливости пришедшие к власти, ставшие ее творцами, — драгоценная основа социалистической нравственности. Именно эта мысль прочитывается в образе старого доктора, замечательно сыгранного Р. Пляттом. Личность этого человека очень помогает ищущему истину современнику и вдохновляет его. Он современен, несмотря на возраст, как всегда современно добро, бескорыстие — эти высшие формы духовной зрелости, которые манят даже человека, не нашедшего в себе сил, чтобы устоять перед соблазнами корысти, одолеть хватательный рефлекс. Таких людей много, им надо помогать, пока не поздно. Эту миссию взял на себя Марлен Мартынович Хуциев в фильме «Послесловие», преподнеся нам урок истинной человечности и требовательной доброты.

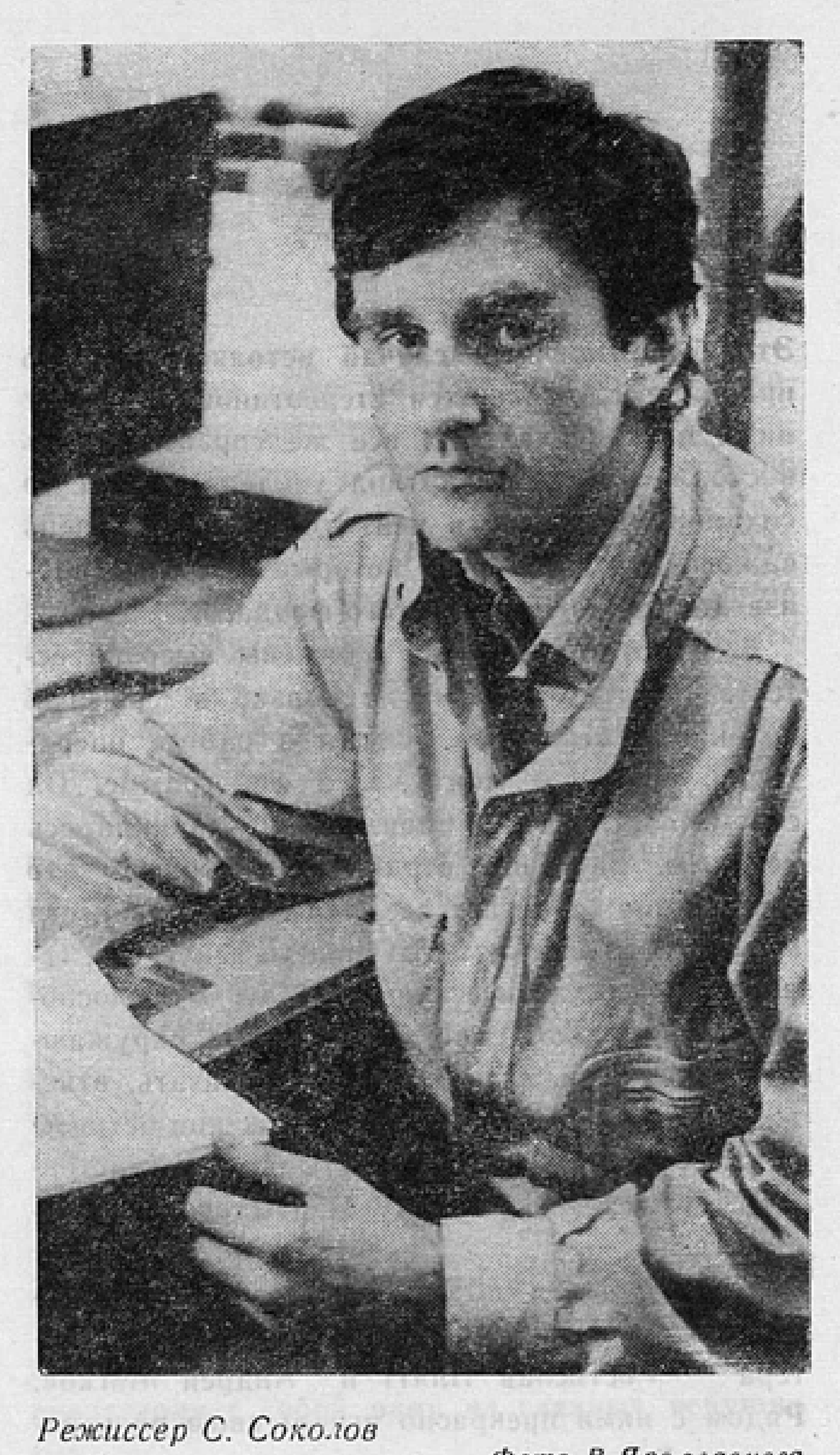
Оживший мир художника

В. Курчевский

Грохочет музыка. Громко разговаривают и смеются гости. В современной, хорошо обставленной квартире герой празднует свое сорокалетие. Гости, стиль квартиры, предметы обихода говорят о том, что хозяин — вполне респектабельный, интеллигентный человек.

Все это воссоздает мультипликационный фильм «Черно-белое кино», созданный режиссером Станиславом Соколовым по сценарию Виктора Славкина.

Но вот именинник получает в подарок старую коробку из-под печенья, в которой лежит бумажный голубок. И на нем надпись — «Будь здоров и не кашляй. Рожок». Этот привет из далекого школьного детства помогает нам попасть в черно-белое время старых фотографий. Мы видим скромный быт послевоенных годов, проказы школьников класса, где учились наш герой и его товарищ по фамилии Рожков, или попросту Рожок... Из дали прожитого вспоминается, как, играя в классе, наш герой облил чернилами журнал, но промолчал, когда в том обвинили его друга Рожкова. Вместе они ненароком убивают птицу. И опять вина падает на Рожкова, и опять наш герой уходит от ответа. Мы замечаем, что каждый эпизод, возникающий на старых черно-белых фотографиях, показывает нынешнего именинника не всегда в привлекательном свете. И видно, как в детстве постепенно от поступка к поступку складывается характер нашего «героя». Авторы фильма показывают вроде бы безобидные мальчишеские шалости, никого не обвиняя, не осуждая и вместе с тем тревожа душу.



Режиссер С. Соколов

Фото В. Ярославцева

Мне довелось наблюдать, в какой внимательной тишине проходили просмотры этого фильма не только в нашей аудитории, но и на международных фестивалях в Загребе (Югославия) и в городе Эшпинью (Португалия), где «Черно-белое кино» было отмечено премиями. Казалось бы, знакомые и понятные только нам картины быта пятидесятых годов волновали и убеждали совершенно разных зрителей.

Отмечая успех картины С. Соколова, важно упомянуть и его первые шаги на киностудии «Союзмультфильм», куда он пришел художни-

ком в 1972 году после ВГИКа. Вспомните, что ВГИК готовит лишь художников. Поэтому появление на киностудии мультипликационных фильмов каждого нового режиссера — всегда событие. А Станислав Соколов вошел в режиссуру, вопреки сложившимся представлениям, как-то незаметно, исподволь, совсем органично, словно и не было у него всем известных борений и мук. Его первая режиссерская работа — фильм «Догада» — сразу стала явлением заметным, вызвав одобрение профессионалов и интерес зрителей. На XI Всесоюзном фестивале в Ереване и на I Московском фестивале молодых кинематографистов фильм получил приз «За лучший дебют».

В литературной основе этой ленты лежали озорные сказки и потешки Архангельской области. Фильм решен в стиле раешника. Художнику-постановщику и режиссеру, а ими был Соколов в одном лице, удалось скудными средствами — из некрашеного резного дерева, мочала и пеньки — создать атмосферу русского Севера. Все эти простые материалы вдруг заиграли на экране мягким золотистым светом, а небольшие подкраски дали фильму нужную яркость и нарядность балаганного представления.

Думаю, что удача дебюта не была случайной. Сейчас, когда молодой кинематографист обретает себя в новой профессии режиссера, хочется напомнить, что и во ВГИКе он обратил на себя внимание свежестью художественного вйдения и завидной трудоспособностью. На киностудии он сделал несколько лент как художник в рисованном и кукольном производстве — «Аве Мария», «Проделкин в школе», «Молодильные яблоки», «Ночь весны», — так что первая режиссерская работа не была для него случайной. И все же тернист путь в режиссуру. Второй фильм Соколова «Про Ерша Ершовича», в котором он также выступил в двух лицах — как режиссер и как художник-постановщик, — оказался менее удачным. На мой взгляд, режиссер построил ленту на отработанных находках. Образ русского плутоватого мужика Ерша Ершовича — главного героя картины — сложнее и многограннее прямолинейного балаганного Догады. Это требовало более четкого отыгрывания эпизодов, использования новых средств и форм в решении характеров, иного ритмического построения всей ленты. Желание сделать фильм театрализованно условным толкнуло художника на декоративное использование открытого цвета, что в некоторых эпизодах огрубило изобразительный строй картины.

Как показывает практика, многоплановость изображаемого мира достигается не только способностью автора продемонстрировать свой художнический почерк или чисто профессиональные вкусовые симпатии — она выявляется значительнее и глубже, когда художник, пробивая брешь в повседневном, обнажает жизненные ситуации, ранее не привлекавшие наше внимание. Такое открытие было сделано в «Догаде». Вторая сказка оставила зрителя спокойным. Но Станислав Соколов обладает редким и завидным качеством — умением посмотреть на содеянное им как бы со стороны, трезво анализируя причины успеха и просчетов. В следующей — совместной с Дрезденской студией «Трикфильм» — постановке «Солдат и сад» С. Соколов сумел найти небанальное художественное решение.

Драматург Семен Листов, обращаясь к маленьким зрителям, рассказал историю немецкой девочки, у которой был свой любимый садик с фонтаном и прекрасными цветами. Война разрушила все. Советский солдат, победивший фашизм, помог восстановить девочке фонтан и сад, оживить цветы. Фильм выполнен С. Соколовым методом «перекидок», то есть на нескольких горизонтальных ярусах работали бумажные куклы-марионетки. Сдержанность движения в этой технике придала изобразительной стороне фильма неторопливость и монументальность. Немецкий художник Хорст Тапперт, ис-

пользуя национальный фольклорный материал, убедительно воссоздал мир немецкой девочки. С. Соколов рисовал советского воина — сильного, рассудительного, неторопливого. В фильме нет реплик, все — в движениях и пантомиме. Им помогает отличная музыка, созданная для этой ленты композитором В. Казениным на мелодиях классических песен немецкой детворы и советских песен военных лет.

В мультипликационном фильме реальность повседневности, обыденности вытесняется реальностью воображения, тем более что литературной основой ему часто служат сказки, легенды, притчи, фантастические приключения — словом, все, где нельзя обойтись без поэтической метафоры и гротеска. Ну, например, жили-были мужик да баба, Егор и Акулина. Был у них дом, было и хозяйство: корова, лошадь, куры. И еще жили вместе с ними странные существа, лохматые, суетливые, — домовые Прошка и Ерошка. Услужливые, заботливые, хотя и с дурцой. Мужик и баба совсем при них разленились, а сделали домовые нечаянную промашку, они выгнали домовых прочь. Стали теперь Прошка с Ерошкой «бездомными домовыми». Так и назвал С. Соколов свою картину, снятую по сценарию Н. Абрамовой.

Эта лента, созданная на основе фольклорного материала, посвящена сложным вопросам человеческих отношений: коммуникабельности и взаимной необходимости, горькой доле одиночества. В конце концов — проблеме этики. Тут — точный художнический расчет: сложившиеся веками в нашем сознании образы, способные вызвать у зрителя определенные ассоциации еще до начала повествования, помогают ему ориентироваться в нарошном, выдуманном мире, принять условия игры, предложенные художником, понять иносказание, острое преувеличение, поверить метафоре. И извлечь мораль из притчи.

Фольклорные сказки народов Севера в обработке Г. Снегирева и В. Глоцера легли в основу следующей режиссерской работы Соколова — фильма «Рыбья упряжка». Лента состоит из трех новелл, резко отличающихся по форме и мысли, заложенным в каждой из них.

В духе народных потешек представлена сказка про хитрого Ворона Кутха, который не только сумел наловить много горбуши, но заставил глупых рыб вести его нарты до чума. «Букашка-путешественница» — трогательная притча о любви к родному дому и всему, что связываем мы с этим понятием. Третья новелла — «Улитка», где рассказано, как маленькая Улитка нашла на дне моря потерянные охотниками амулеты и захотела вернуть их людям. Но только в том чуме, где жили Мальчик и Старик, она нашла понимание и сердечное расположение.

Фильм «Рыбья упряжка» получил первый приз на фестивале сказочных кинолент в городе Оденсе — на родине великого Ханса Кристиана Андерсена.

Наверное, вы обратили внимание, что пересказ сюжета лент Соколова стал занимать меньше места, а ведь картины стали длиннее. Экранное время пошло на разработку характеров мультипликационных героев. И закономерным этапом в творчестве Соколова стала работа над фильмом «Черно-белое кино», с которого мы начали свой рассказ. В фильме герой празднует сорокалетие, требующее некоего подведения итогов прожитого. Самому Соколову еще далеко до сорока, и, наверное, так пугающе выглядит в его фильме эта цифра с ноликом. А может быть, у самого режиссера уже сейчас наступила пора пересмотра и анализа сделанного?

Только что законченная работа над фильмом «Падающая тень» (сценаристы В. Гайдучек, В. Славкин, художники В. Дудкин, А. Мелик-Саркисян, Е. Ливанова; «Трикфильм» — «Союзмультфильм») — философская притча о роли художника в обществе, чьи творения могут служить и добру, и злу, о высокой гуманной

миссии искусства и тщеславной гордыне, способной уничтожить творческий дух созидателя.

Не утруждая читателя подробным пересказом содержания, скажу только, что главные герои — юноша-архитектор и его мудрый наставник. Старик учил мальчика законам красоты и гармонии, овеществлением которых стал в фильме «круг Леонардо», модуль закона «золотого сечения», пропорциональной красоты окружающего нас мира. Вы, наверное, помните этот знак: круг с вписанным в него квадратом и распростертый в нем человек. Человек изображен без тени. Он красив и значителен сам по себе в своих естественных очертаниях. Но растет успех молодого зодчего, и растет его гордыня, а с нею и тень. По мере развития сюжета она постепенно затеняет и разрушает созданное им.

Картина построена на метафорах и символах. Точных, простых, эмоционально воспринимаемых. Здесь нет ничего от фильмов-ребусов, где зрителю приходится разгадывать загадки, теряя эмоциональность восприятия.

В каждой работе Соколов ставит перед собой все более сложные творческие задачи, может быть, даже чуть выше своих сегодняшних возможностей. Творческой работой, настойчивостью он преодолевает трудности, приподнимаясь еще на одну ступеньку мастерства. Ну что же, только в бесконечной неуспокоенности, в творческом риске и растет художник.

Сила притяжения

Иван
Драч

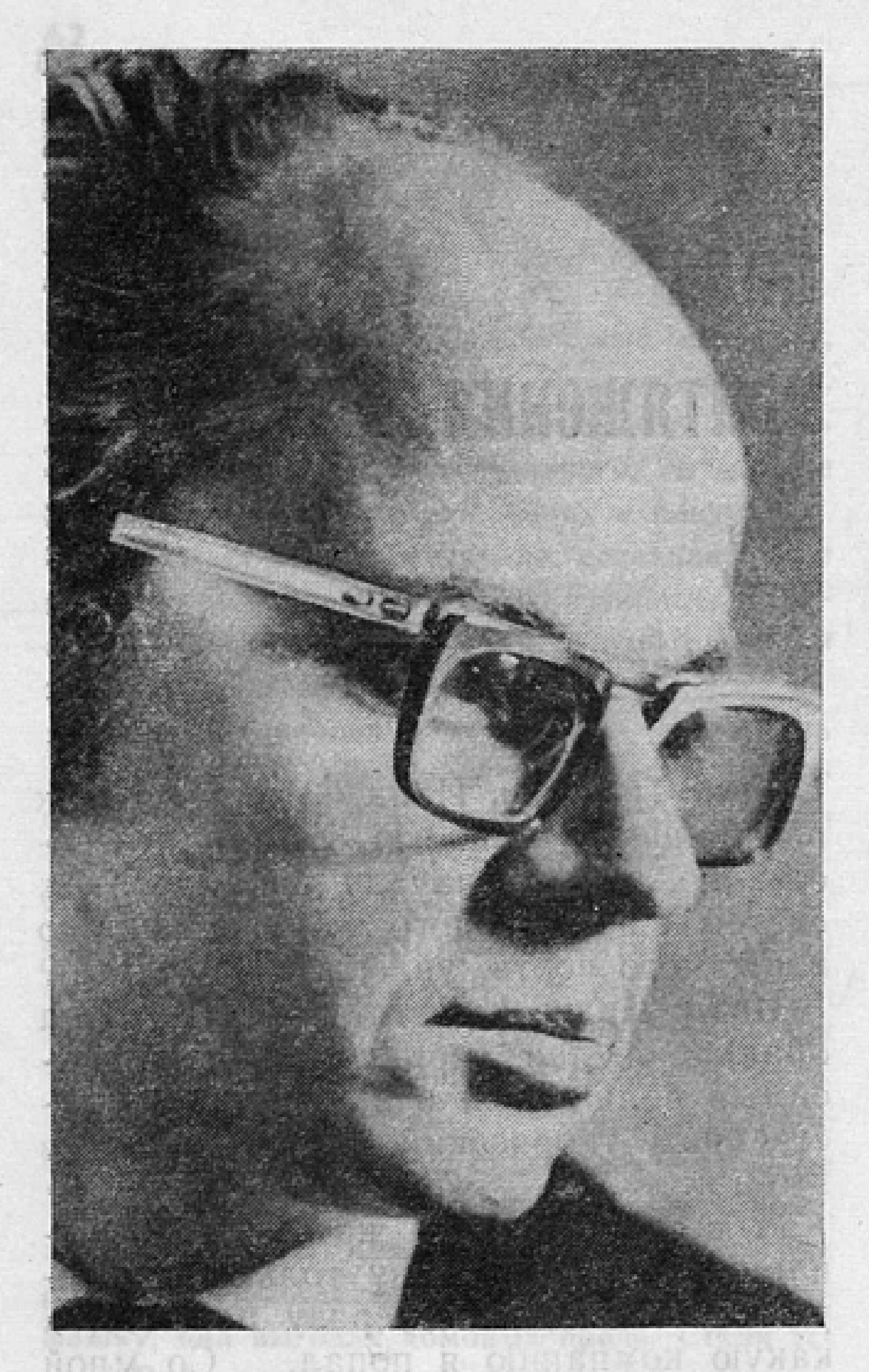
Беседу ведет Сергей Тримбач

Сергей Тримбач. Иван Федорович, как вы пришли в кино? И почему, собственно, вас, в начале шестидесятых совсем еще молодого, но уже широко известного поэта, увлекло вдруг кино?

Иван Драч. Просто я попал под обаяние людей, веривших, что кино — самый волшебный и самый могущественный творческий дар. Поверил в это и я.

И вот я поступил на Высшие сценарные курсы. Назову только некоторые фамилии, и вы сразу поймете, в какую компанию я попал. Со мной вместе учились Алесь Адамович, тогда уже чуть ли не доктор наук, братья Максуд и Рустам Ибрагимбековы, Анар Рзаев, Грант Матевосян, Пери Зейтунцян, Эрлом Ахвледиани, Васил Василаке, Влад Иовицэ, Илья Авербах, Армен Зурабов, Юрий Клепиков... А учили нас М. Ромм, В. Шкловский, Г. Чухрай, М. Лифшиц... Следует вспомнить, что в кино тогда, на рубеже пятидесятых-шестидесятых, наблюдался какой-то творческий взрыв, замечательные фильмы появлялись один за другим. И все мы смотрели, смотрели взахлеб, наполняясь все большей уверенностью

Сергей Тримбач родился в 1950 году. Искусствовед, кинокритик, постоянный автор нашего журнала.



Иван Драч

и в своих собственных силах. Было ощущение личной причастности к тому движению в кино, которое мы наблюдали. Очень легко мы переносили его и на самих себя. Вера в себя была необыкновенной, и она, подчеркну это, питалась не одним самомнением, но и ощущением силы того круга людей, к которому мы принадлежали.

С. Т. Когда-то, теперь уже давно, вы написали в своей «Кинобалладе»: «Я бы, наверное, умер, если бы не было кино». Могли бы вы повторить эти строки сегодня?

И. Д. Нет, не мог бы. Процитированные вами слова написаны в шестидесятые годы, и это многое проясняет. Тогда, в шестидесятые, мы, наше поколение, были молоды и так влюблены в кино, так верили в неисчерпаемость его возможностей!

С. Т. А сегодня что же, этой веры поубавилось?

И. Д. Если откровенно — ее стало гораздо меньше.

С. Т. А нет ли здесь оттенка идеализации времени своей молодости, что почти неизбежно приходит к человеку с годами?

И. Д. Может, и есть. Наверное, есть. И все же... Вот что-то тогда было такое в нас, чего сегодня недостает. Какая-то особая вера в свою миссию, в то, что мы способны двинуть кино далеко вперед. Приведу пример.

Когда я учился на Высших сценарных курсах в Москве, ко мне однажды пришел молодой вгиковец, киевлянин, будущий режиссер, и предложил сделать вместе фильм по новеллам Василя Стефаника. Было в этом студенте, почти мальчике (звали его Леней Осыкой), нечто такое, что заставило меня сразу же согласиться. Хотя до того ни о чем подобном я и не помышлял. Но как не покориться воле человека, от которого, несмотря на внешнюю хрупкость, веяло внутренней силой, верой в себя! Впервые, быть может, я почувствовал, что же это такое — режиссер...

С. Т. И что же это такое?

И. Д. Режиссер — это Леонид Осыка, каким я знал его в те годы. Это какой-то завораживающий магнетизм, способность околдовать всех волшебством этой тайны... Все это и есть в

моем представлении настоящий режиссер.

С. Т. И вы с ним сделали «Каменный крест» по рассказам Василя Стефаника?..

И. Д. Да, сделал, написал сценарий, соединив две новеллы писателя. Осыка буквально заражал всех своей одержимостью, верой и знанием конечного результата. Да-да, вот еще что такое режиссер: он знает и видит то, чего еще никто не знает.

С. Т. Не знает, но верит, что он знает, куда ведет? Что-то вроде горьковского Данко?

И. Д. Да, фильм не может получиться, если у группы нет веры в режиссера, в правильность его ви́дения. Ведь в кино как: есть сценарий, чертеж будущего фильма, а значит, и уверенность в том, что мы все какимто образом этот еще не существующий фильм представляем...

С. Т. А разве это не так?

И. Д. Да так-то оно так. Только ведь у каждого свое представление — у сценариста, художника, оператора, актеров... И если не возникнет фокус, все эти представления объединяющий в единую точку зрения, не возникнет и фильм как явление искусства.

С. Т. И все же вначале — слово. Так?

И. Д. Может, так, а может, и нет.

С. Т. Что вы имеете в виду?

И. Д. То, что даже в литературе слово не есть начало. Точнее сказать, если начало какой-то литературной вещи лежит в слове, готовом слове, то это сразу же чувствуешь...

С. Т. И это не литература?

И. Д. Может, и литература, только не та, что мы называем настоящей.

С. Т. Как бы там ни было, но есть очевидная потребность иметь до начала съемок фильма литературный сценарий. Именно литературный — потребность такая, как известно, вызрела не сразу. И вот тут-то и нужен человек пишущий, писатель...

И. Д. Это вы мне объясняете?

С. Т. Нет, это предисловие к вопросу. Итак, почему писатель нужен кинематографу — это понятно. Но вот зачем писателю необходимо бросать свои дела и идти в кино — уразуметь гораздо сложнее. Вот вам, к примеру, зачем?

И. Д. Я и сам иногда думаю: зачем? На протяжении нескольких лет я писал вместе с Иваном Миколайчуком сценарий о выдающемся украинском композиторе Николае Витальевиче Лысенко. Помимо прочего, пришлось перерыть массу всяких материалов, изучить обширный круг литературы. Весь этот труд мог бы увенчаться двумя объемистыми романами... А тут несчастная сотня страниц, и кто знает, будут ли еще они перенесены на экран. Так вот обо всем этом подумаешь и скажешь себе: да пропади оно все пропадом! Не хватает мне поэзии, буду прозу писать. Без этого мотанья нервов и неуверенности в результате.

С. Т. Ну, а затем...

И. Д. А затем приходит ко мне Николай Мащенко и говорит: слушай, я хочу сделать фильм о своей маме... О маме, понимаешь? Нужен сценарий и потому нужен ты, Иван. И практически сценарий уже есть. А ты посиди и проставь недостающие точки и запятые.

С. Т. И вы...

И. Д. И я соглашаюсь.

С. Т. Но почему? Ведь у вас по горло своих литературных дел. Ну, Мащенко ваш друг, вас растрогало намерение сделать фильм о матери... И все же не это, наверное, главное?

И. Д. И это тоже очень существенно. Но действительно, во мне уже сидит что-то такое, что немедленно откликается на подобные предложения... Тут вот что может быть. Конечно, пишешь не для себя только, для людей. Но замысел вещи рождается в тебе как бы сам по себе — очень важно чувствовать его автономию, его свободу от всего, что было написано и сказано прежде, и даже от того, чем ты непосредственно занят сейчас. Так его и несешь в себе дальше, давая ему возможность развиваться самостоятельно... В кино же этой самостоятельности попросту быть не может...

С. Т. У всех, включая режиссера?

И. Д. А что, и режиссер тоже работает не один, пусть он и плантатор, а мы все лишь рабы его, как было полушутя-полусерьезно сказано однажды об очень хорошем режиссере. Хотя позиция его, конечно, особая. Но я не о том. В кино свои, иные условия рождения замысла, его воплощения. И это вот отличие имеет в себе какую-то особую притягательность.

С. Т. Для писателя?

И. Д. Не только. Художник, композитор — что им мало своего холста и своей нотной бумаги?

С. Т. Да, так все-таки в чем состоит притягательность кино для писателя?

И. Д. В притягательности, уж извините нечаянный каламбур. На своей территории, в литературе, ты находишься как бы во взвешенном состоянии... Время от времени возникает эта тоска — по силе притяжения. На это я и откликаюсь, когда меня снова зовут в кино. Как было в уже рассказанной истории с Осыкой — меня потянуло к этой планете. Тем более что ею был гениальный Василь Стефаник. На съемках «Каменного креста» в Русове, селе, где жил сам Стефаник, я квартировал в одной хате с Осыкой. Помню, как ранним утром прибежали к нам несколько крестьян с важным сообщением: телилась корова, а ветеринара не было. К кому обратиться? Обратились к Осыке, человеку, родившемуся и выросшему в городе...

С. Т. И что же Осыка?

И. Д. Он закатал рукава сорочки, тщательно вымыл руки и пошел принимать теленка.

С. Т. Получилось?

И. Д. Да. И знаете, я ничуть этому не удивился. Мне казалось тогда, что он может все на свете, этакий начинающий кино-Бонапарт. Точнее, сможет, если это будет необходимо. И так считал не один я, но даже и те люди, которые никак не были связаны с Осыкой по работе. Вот ведь русовчане бросились к нему за помощью, значит, у них было полное убеждение в том же: этот человек выручит в любой беде...

С. Т. Видимо, есть какая-то глубокая закономерность в том, что кино возникает в конце XIX века практически одновременно с появлением режиссера как профессии. Кто-то назвал режиссера — речь шла о театре — солнцем, центром человеческой галактики. Ну, правда — ничего нет, совершенно ничего, но вот появляются два человека, и вокруг них в сказочно быстрые сроки вырастает целый мир —

Художественный театр. Именно мир, органическое, живое целое.

И. Д. Да, живое, потому что творится из живого, из самой жизни... В кино это, пожалуй, труднее всего.

С. Т. Труднее, чем в литературе?

И. Д. Может быть, и труднее. Потому что имеешь дело с живыми людьми, но из каждого нужно вынуть что-то вроде ребра, что могло бы послужить строительным материалом для фильма.

С. Т. Следовательно, сценарист лишь поставщик строительного материала?

И. Д. В значительной степени — да, у меня нет комплексов. Только следует принять во внимание, что мы все вместе строим и самого режиссера. Он все же не господь бог, хотя и чем-то напоминает его, он не свободен от нашего воздействия. И это воздействие не эфемерно, я его ощущаю.

В кино иные законы, чем в литературе, тут не только жить, но и работать нужно по-другому, иначе писатель почти неминуемо терпит крах. И во многом по собственной вине.

С. Т. Но, вероятно, не только по собственной?

И. Д. Да, не только. Недостаточно зазвать писателя на студию и уговорить что-то сделать для кино. Он должен почувствовать там творческую атмосферу. Боюсь, что сегодня это довольно непросто. На наших студиях редко сегодня встретишь творческое единомыслие, взаимопонимание. И это очень осложняет приход в кино новых людей...

С. Т. В одной из новых работ академика Дмитрия Сергеевича Лихачева я вычитал о такой закономерности, как концентрация «мест деятельности», куда тянет собираться, обсуждать работы, беседовать, где обстановка располагает к творческой откровенности. «Примечательно, — подчеркивает ученый, — что тяга к творческому новаторству возникает там, где появляется группа людей — потенциальных или действительных единомышленников. Как это ни парадоксально на первый взгляд может показаться, но новаторство требует коллективности, сближения и даже признания, хотя бы в небольшом кружке людей близкого интеллектуального уровня...»

И. Д. Да, человеку, дерзающему что-то сделать в искусстве, как воздух нужна поддержка. В кино это особенно ощутимо. Сколь бы ни был талантлив человек, он мало что сможет, если чувствует себя одиноким в своем деле, в своих поисках. Поэтому новатор не тот, кто отрицает все и вся, а тот, чей ум, талант, воля стократ умножаются коллективом, определенной общностью людей. Он как бы выносится вверх силой такой общности. Социалистический строй по самой природе своей как нельзя лучше способствует тому, чтобы это происходило чаще. Но всегда ли мы достаточно ясно это осознаем? Нет, не всегда. И об этом надо говорить со всей откровенностью, размышляя, почему далеко еще не везде в наших творческих коллективах существует истинно творческая атмосфера.

С. Т. После сценарных курсов вы сразу пришли на студию?

И. Д. Да, на киностудию имени Довженко. Там в то время работало много интересных людей, и прежде всего писатели: Василь Земляк, Грыгир Тютюнник, Микола Зарудный, Александр Сизоненко, Лина Костенко, Валерий

Шевчук, Микола Винграновский, Александр Левада, Александр Сацкий, Евгений Оноприенко, Виктор Говяда... Важно было не только то, что все они были талантливы, полны замыслов, но и то, что они, при различии характеров, темпераментов и взглядов на жизнь, представляли собой вполне определенное единство. Дружили с режиссерами, числившимися в единомышленниках, — тем же Леонидом Осыкой, Юрием Ильенко, Миколой Мащенко, Роланом Сергиенко, Виктором Гресем, Сергеем Параджановым, Владимиром Денисенко...

Тут и вправду существовало творческое взаимопонимание, творческая откровенность, очень способствовавшие общему радостному ощущению езды в незнаемое, важности дела, которым мы занимались. А затем... Затем, уже в начале семидесятых, существовавшая на студии сценарная мастерская начала хиреть и рассыпаться. Писатели один за другим по разным причинам уходили в свои литературные дела и забывали о кино. Без писателей же плодотворное существование национального кино становится делом весьма трудным. Вспомним, к примеру, что практически все успехи киргизского кино связаны с могучим творчеством Чингиза Айтматова. А белорусы! Лучшие их фильмы создавались при участии писателей или же в прямой связи с их творчеством. Я уж не говорю о грузинском кино — писатель там фигура первостепенная.

С. Т. А почему вы считаете, что без писателей нельзя обойтись? Ведь есть же примеры того, как создавались киношедевры и без участия писателя, вообще литературы.

И. Д. Есть, но в основном на Западе. Там иные кинематографические традиции. У нас же сложилось так, что литература всегда была первоосновой, главным действующим лицом в культуре. Быть может, в будущем это как-то изменится, но пока еще это так при всей массовости кинематографа. Свою потребность в связях с традициями национальной культуры кино всегда утоляло прежде всего за счет литературы. Разве не так? И эта связь ослабевает, когда уходят от литературы...

С. Т. Ну, кажется, такой уход нам сегодня не грозит. Скорее напротив, число всевозможных экранизаций, прежде всего классики, растет едва ли не с угрожающей быстротой.

И. Д. Украинской литературной классики это касается, однако, в гораздо меньшей степени. Да и произведения современных украинских авторов не так уж часто достигают экрана. Еще реже они становятся событиями киноискусства.

С. Т. И все же экранизировались в последние годы произведения Павла Загребельного и Юрия Мушкетика, Григория и Грыгира Тютюнников, ряда других крупных писателей. Студия «Укртелефильм» тоже кое-что сделала. А классика? Экранизирован недавно роман Марко Вовчок. Ю. Ткаченко поставил «Украденное счастье» по знаменитой пьесе Ивана Франко...

И. Д. Вот-вот, вы повторяете почти то же самое, что говорят мне сегодня на студии имени Довженко. Я выступил недавно на собрании Киевской писательской организации с докладом, где критиковал республиканские киностудии, слишком мало делающие для того, чтобы появлялись фильмы, достойно

представляющие национальное советское искусство. Говорил, естественно, и о том, что мало привлекаются в кино писатели, и этим во многом объясняется то, что нет почти на экранах сегодняшней Украины, ее людей, их подлинных проблем... В ответ киностудия разразилась письмом в адрес Союза писателей, к которому был приложен список писателей, привлеченных к работе в кино. В нем почти сто фамилий. Внушительная цифра.

С. Т. Она вас не убеждает?

И. Д. Ну, почему же? Цифры, как говорится, упрямая вещь. Но это тот случай, по поводу которого на востоке говорят: сколько ни говори «халва», во рту сладко не станет. Сколько бы ни повторяли нам фамилии писателей, но если нет ярких фильмов, убедить в творческом контакте с писателями довольно трудно. И речь идет не только о киностудии имени Довженко. Вспомните, я называл тех, кто учился со мною на Высших сценарных курсах. Все они стали известными людьми: но преимущественно в литературе и в театре. А ведь все стремились работать в кино.

Что же произошло? А то и произошло, о чем мы уже говорили с вами, — не все они сумели стать людьми кино, не вписались в его мир.

А кино нуждается в литературе, как нуждается оно в связи с жизнью. Быть может, общение с миром литературы и есть одно из средств, с помощью которого кино становится ближе к народной жизни. Как происходит, когда на экране — произведения Чингиза Айтматова, Валентина Распутина, Юрия Бондарева, Нодара Думбадзе...

И, повторюсь, зазывать писателя на киностудию нужно не заманчивыми обещаниями, а создавая там настоящую творческую атмосферу...

С. Т. Место деятельности...

И. Д. Да, деятельности, а не скучной чиновничьей работенки, когда каждый занят своими делами и своими амбициями. Меня не нужно было когда-то зазывать на киностудию, ноги сами несли меня туда.

С. Т. Ну, хорошо, а вот что бы вы сделали сейчас для исправления положения?

И. Д. Это что, игра вроде той, которую ведет «Литературная газета»: «Если бы директором был я»?

С. Т. А вы пошли бы директором?

И. Д. Лет пять назад пошел бы, сегодня уже, наверное, нет. Времени остается все меньше, это чувствуешь физически, поэтому начинаешь им больше дорожить. Так вот, если бы я был директором киностудии, человеком, имеющим право решать кардинальные вопросы, я бы положил труд на то, чтобы сколотить там коллектив творческих, талантливых людей-единомышленников.

С. Т. Но талантливые люди есть везде...

И. Д. Да, но не везде они образуют единство. А новое не может появиться само по себе, в безвоздушном пространстве. Нужна среда, человеческая конкретная среда, причем открытая, не секта какая-то. Она и создает сильное магнитное поле, притягивающее талантливых людей самых разнообразных творческих профессий. И вот если возникает такое поле, в нем, как в тигле, сплавляются все устремления, делаясь более осознанными и ощутимыми.

Необходима большая и кропотливая

работа по выявлению талантливых людей, ищущих, честных, по-партийному принципиальных в отстаивании идеалов нашего общества. Нужны условия для их роста — талант, как известно, растение многолетнее.

С. Т. Вот вы, Иван Федорович, настроены по отношению к сегодняшнему кино, можно сказать, сурово. И все же не расстаетесь с ним. Сравнительно недавно появился фильм «Вечера на хуторе близ Диканьки», поставленный Юрием Ткаченко на «Укртелефильме» (о молодом Гоголе) — сценарий написан вами совместно с режиссером. Уже упоминались сценарий о композиторе Лысенко и сценарий о матери, сделанный вместе с Мащенко. И это все работы последнего времени. Есть и новые планы. Значит, все же без кино не можете?

И. Д. Значит не могу. Ну, я объяснял уже, как это получается. Возникают живые человеческие связи, они все еще крепки, хотя родились тогда же, в шестидесятые.

С. Т. С новым поколением режиссеров вы, судя по всему, общего языка пока не нашли?

И. Д. Да и не искал. Ни я, ни они. Видимо, не было в том особой нужды. Тут дело не во мне. Настораживает то обстоятельство, что молодые режиссеры практически не находят способных сценаристов среди своих сверстников. А это уже одно из следствий существующей разобщенности в новом поколении — держатся они, мне кажется, большей частью обособленно друг от друга. К тому же, думаю, молодым художникам в целом не хватает масштаба гражданственности. На звание художника не может претендовать человек, не обладающий гражданской смелостью. «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан...» — этот этический критерий по-прежнему современен. Если муза лишь услаждает слух, проку от нее немного. Она должна будить сознание человека, стремление к активному социальному, культурному действию. Так ставится сегодня этот вопрос нашей партией.

А жизненные проблемы — их немало. Была бы смелость, было бы желание сразиться с ними. И разве не в этом призвание настоящего художника? Настоящего человека? С большим оптимизмом и уверенностью смотрим мы в будущее нашего общества — нам нечего и некого бояться. Поэтому и нужно бросать открытый, смелый вызов существующим проблемам, за нас их не решит никто...

А у сегодняшних молодых и в литературе, и в кино, да и в других сферах жизни чувствуется как раз некоторая оглядка. Они как бы не спешат браться за дело: мол, посмотрим пока, как и что другие делают, а там видно будет. Нет, они пишут, и фильмы ставят, и спектакли. И талантливо подчас. Но, к сожалению, их книги, их картины, как правило, не становятся событиями общественной жизни.

С. Т. Но только ли сами молодые виноваты в этом? Скажем, критика наша — она ведь тоже редко открывает новый взгляд на жизнь. А ведь критика должна быть той же группой «психологической поддержки», что у космонавта, когда он летает в космосе. Заметил искорку таланта, искорку нового — попробуй вскрыть в ней начала большого явления, поддержать, обратить внимание всех. А у нас что происходит?

И. Д. Да, критики — если говорить о литературной критике — весьма активны в обнаружении многочисленных достоинств произведений известных и гораздо скромнее, когда речь идет о том, чтобы поддержать что-то новое. Скажем, целое десятилетие томился в издательствах роман Ф. Рогового «Праздник первого помола». Читали и признавали его несомненные достоинства многие. Роман ставит те же проблемы, что «Прощание с Матёрой» В. Распутина, и написан раньше. Выйди он вовремя — мог бы стать событием не только украинской литературы. Да и сейчас еще мог бы, но его обошли молчанием. Речь не о частном случае. Мы все больше теряем традиции революционно-демократической критики XIX века, умевшей извлекать из художественных произведений большие социальные, культурные проблемы, ставить их в определенный контекст жизни общества. Это имело огромное значение для всей литературы, поиска ею новых проблемных горизонтов.

С. Т. Тут мы с вами снова набрели на уже обсуждавшуюся тему, только в несколько ином ракурсе. Речь о необходимости поддерживать талант в его поисках, и лучше всего, если происходит это естественно, то есть в творческом коллективе создана атмосфера настоящей работы, творческой откровенности. Однако, как всякое открытие, талант художника нуждается в признании более широком, чем просто группы творческих работников или узкого круга эстетически подготовленных зрителей. И вот тут-то первостепенной должна быть роль критики — она обязана возвестить обществу о появлении нового в искусстве.

И. Д. Этого как раз и не видишь. А что касается поддержки... В литературе, например, едва ли не у каждого из наших ведущих писателей отчетливо просматривается такая группа психологической поддержки. Экипировка ничуть не хуже, чем у наших космонавтов. Вот только плохо, когда поддержка эта сводится к потоку неудержимых комплиментов. «Польза» от них одна — самолюбие такого писателя, и без того уже достаточно гипертрофированное, разрастается еще больше.

С. Т. Прошу простить меня, но не удержусь от вопроса: поскольку Иван Драч вне всяких сомнений принадлежит к ведущим писателям, то нет ли и у него подобной «поддерживающей» группы?

И. Д. Она существовала, пожалуй, с первых моих шагов в литературе, только не в виде свиты критиков, демонстрирующих свой восторг. Было и есть нечто другое. Меня напечатал Павло Загребельный в «Литературной Украине», поддержал Олесь Гончар. В самом начале поддержал меня известнейший наш критик Леонид Николаевич Новиченко. Его поддержку я ощущал затем всю жизнь, и это очень и очень дорого для меня. Ведь если в тебя верят такие люди, значит, ты и вправду чего-то стоишь. Тогда же, вначале, поддержал меня Павло Тычина, выступив с докладом на партийном активе. На протяжении двадцати лет я имел счастье дружить с Николаем Платоновичем Бажаном, вера, участие, помощь которого всегда согревали мне душу. Кстати, он всегда поощрял мое увлечение кино, помогал судьбе сценариев, если что-либо не складывалось.

С. Т. А в кино?

И. Д. И в кино — самые счастливые воспоминания связаны с теми мгновениями, когда ладилась совместная работа, когда возникало особенное чувство творческого братства. Иногда совершенно неожиданно. Как было, к примеру, с фильмом «Иду к тебе» о Лесе Украинке, который так тяжело начинался — один режиссер, второй, третий... Этим третьим был Николай Мащенко, и он-то в тяжелейших производственных условиях — когда времени уже не оставалось — сумел создать атмосферу общей увлеченности и даже влюбленности друг в друга.

И Алла Демидова, которая играла Лесю, как прекрасная актриса, как профессионал, хорошо понимала: невозможно сделать роль, не прикоснувшись к жизненным корням своей героини. Одним из таких корней является литература. Язык, литература — без них нельзя понять человека так же, как не узнав его мать, отца, место, где он родился. Не будь живой человеческой общности в съемочной группе, Демидовой было бы чрезвычайно трудно, несмотря на ее талантливость. Талант отзывается на все, он сопричастен всему, но нужно создавать то особое силовое поле, которое организует его энергию.

С. Т. Как вы думаете, Иван Федорович, почему случилось так, что те, кто так многообещающе начинали в шестидесятые годы, затем как-то сникли и сегодня их присутствие в украинском кино едва ли не иллюзорно? Это касается, быть может, не всех, но все же многих. Замечаешь это еще и потому, что иные поколения так или иначе «прибавили». Несомненен, скажем, творческий рост в семидесятые годы Тимофея Левчука. Выросли и окрепли те, кто сегодня, пожалуй, уже принадлежат скорее к среднему поколению, чем к молодому, — Роман Балаян, Михаил Беликов, Вячеслав Криштофович...

И. Д. Наверное, это все так, только объяснить тут что-то мне крайне сложно. В жизни человека, посвятившего себя творчеству, так много загадок. Ну почему, к примеру, у того же Леонида Осыки, человека сугубо городского, так замечательно получился фильм «Каменный крест», материал которого — жизнь прикарпатского крестьянства — был, казалось бы, безмерно далек от него, и не получился фильм, мыслившийся гимном родному Киеву и актеру, в которого он был так влюблен, — Николаю Яковченко? А ведь намерения тут были самые серьезные — сужу не понаслышке, ибо над сценарием фильма «Дед левого крайнего» мы работали с Осыкой вместе.

С. Т. А может, здесь и кроется какая-то разгадка? Замах был крупен и смел, и на удаленных во времени и пространстве жизненных материках он не сдерживался, не контролировался тем чувством современного, которое неизбежно вступает в игру, когда встречаешься с еще теплым, живым, сегодняшним материалом. Здесь необходимо какое-то особенное усилие, особенное мужество — может быть, не хватило именно его? И потому, условно говоря, путь от «Вечеров на хуторе близ Диканьки» к «Шинели» и «Ревизору» не был пройден?

И. Д. Не знаю, не знаю, у меня тут нет готовых ответов... А что это за «удаленные материки»? Получается

так, что если фильм выстроен на материале прошлого, то он уже не современен? Но это не так. Тут как раз очень многое значит гражданский темперамент художника. Скажем, Мащенко почти не обращался к современности, но в лучших его фильмах так хорошо чувствуется страсть человека очень современного. Так что речь не о том, на каком материале мы работаем, а на каком, так сказать, топливе, какой энергии. В кино ли, в поэзии ли.

Сегодня мы стоим перед необходимостью решать проблемы воистину планетарного, космического масштаба. Искусство, литература, конечно, касаются их, но только — касаются. А ведь все проблемы человеческого существования, разделенные непримиримостью двух идеологических систем, оголились до такой степени, что само бытие человека поставлено на карту.

С. Т. Поддержка — это еще и требовательность друг к другу...

И. Д. Обязательно. Вечный пример нам всем в этом — Ленин. Его заветы о нормах и стиле партийной жизни незыблемы. У него нужно учиться нам такту и товарищескому вниманию к своим соратникам по работе, вниманию и заботе о талантливом человеке. Но забота эта никогда не шла в ущерб принципиальности — вот о чем мы иногда еще забываем. Только там, где кипят споры, где звучит нелицеприятная критика, где ты можешь, не боясь ничего, сказать товарищу свое мнение, — только там вырастает что-то действительно новое, действительно важное в конечном счете не только для вас, но и для всего общества. А потребность в такой новизне огромна, ибо для решения тех качественно новых задач, с которыми имеет дело наше общество, нужен новый уровень общественного сознания. А это значит, что необходимы и литература, искусство, которые бы вышли на этот уровень. Сделать это поодиночке, келейно — невозможно. Нужна сплоченная, дружная работа всех нас.

С. Т. Скажите, Иван Федорович, а вам никогда не хотелось занять место за режиссерским пультом?

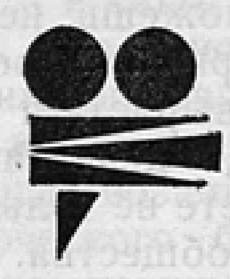
И. Д. Было, было такое намерение. В начале семидесятых хотел поставить свой сценарий «Хлеб и к хлебу» — о современной деревне. Но не получилась эта затея. Видно, не судьба мне испробовать «режиссерского хлеба». Но все искусства родственны по своей сути. И это нам — как обещание грядущих открытий, новых счастливых союзов слова и других муз. Их соединяет человек, и если он чувствует в этом потребность, значит, есть тут для него и высокая радость и высокая польза.

Киев







теория, история, эстетическое воспитание

В этом разделе мы публикуем воспоминания А. Вознесенского о первых годах кинематографа дореволюционной России, интервью с ветераном киноведения С. Комаровым, письма К. Симонова

К. Симонов с Р. Карменом (70-е гг.)

Интервью «ИК»

Мемуары и публикации

Издано о кинематографе
Рецензируем книги Л. Рыбака, В. Никиткиной, Н. Зоркой

Кинодетство (глава из «Книги ночей»)

28 декабря 1895 года в Париже в подвале «Гран кафе» на бульваре Капуцинов состоялся первый киносеанс, организованный братьями Люмьер. Короткие кинозарисовки «Выход рабочих с завода Люмьер», «Прибытие поезда на вокзал Ла Сиота» и другие ознаменовали своим появлением начало новой, кинематографической эры как в истории искусства, так и в истории человечества.
В связи с девяностолетием кино мы публикуем архивный материал одного из первых кинотеоретиков А. Вознесенского, освещающий период зарождения экранного искусства в дореволюционной России, и беседу с профессором С. Комаровым о возникновении и развитии советского киноведения.

Александр Вознесенский

Имя Александра Сергеевича Вознесенского (Бродского) (1880—1939) было широко известно у нас и до революции, и в первые десятилетия после нее. Поэт, прозаик, драматург, сатирик, публицист, киносценарист и кинотеоретик.

О прогрессивной направленности дореволюционного творчества А. Вознесенского свидетельствует тот факт, что он был одним из ведущих авторов журнала «Сатирикон». Некоторые его стихи были переизданы в вышедшем у нас в 70-е годы сборнике «Русская дореволюционная сатира». Самое известное из них — стихотворение «Первое апреля», смысл которого заключается в том, что буржуазной публике первое апреля ни к чему, если она лжет и все остальные 364 дня в году.

А. Вознесенский безоговорочно принял Октябрьскую революцию и в начале 1919 года сразу же после освобождения Киева Красной Армией вместе с Л. Никулиным, М. Кольцовым, П. Чардыниным и другими вошел в группу кинематографистов, создававших агитационные фильмы.

Крупный советский киновед профессор С. Гинзбург считал А. Вознесенского одним из пионеров русской кинотеории, а ленту «Женщина завтрашнего дня», снятую Е. Бауэром по сценарию А. Вознесенского (в главных ролях — И. Мозжухин и В. Юренева), первой проблемной художественной лентой русского дореволюционного кинематографа, сделанной (кстати, опять же впервые в русском кино) «без нажима», в естественной, жизнеподобной манере актерской игры. О пионерстве А. Вознесенского в кинотеории писал и другой советский киновед — И. Корниенко. В сценарии

«Женщина завтрашнего дня» и в других А. Вознесенский утверждал гуманистический, социально-гражданственный пафос кинематографа как высокого искусства.

Немалой заслугой А. Вознесенского является и то, что он впервые, по нашим сведениям, привлек в кино выдающегося театрального актера Михаила Чехова, снявшегося в главных ролях в двух лентах, поставленных по сценариям А. Вознесенского в 1916 году, — «Невеста студента Певцова» и «Сюрпризы любви тщетны» (последний по мотивам рассказа О. Генри). «Сюрпризы любви тщетны» (фигурирующая еще под названием «Дары волхвов») считается первой лентой в мировом кино, снятой в экспрессионистском стиле.

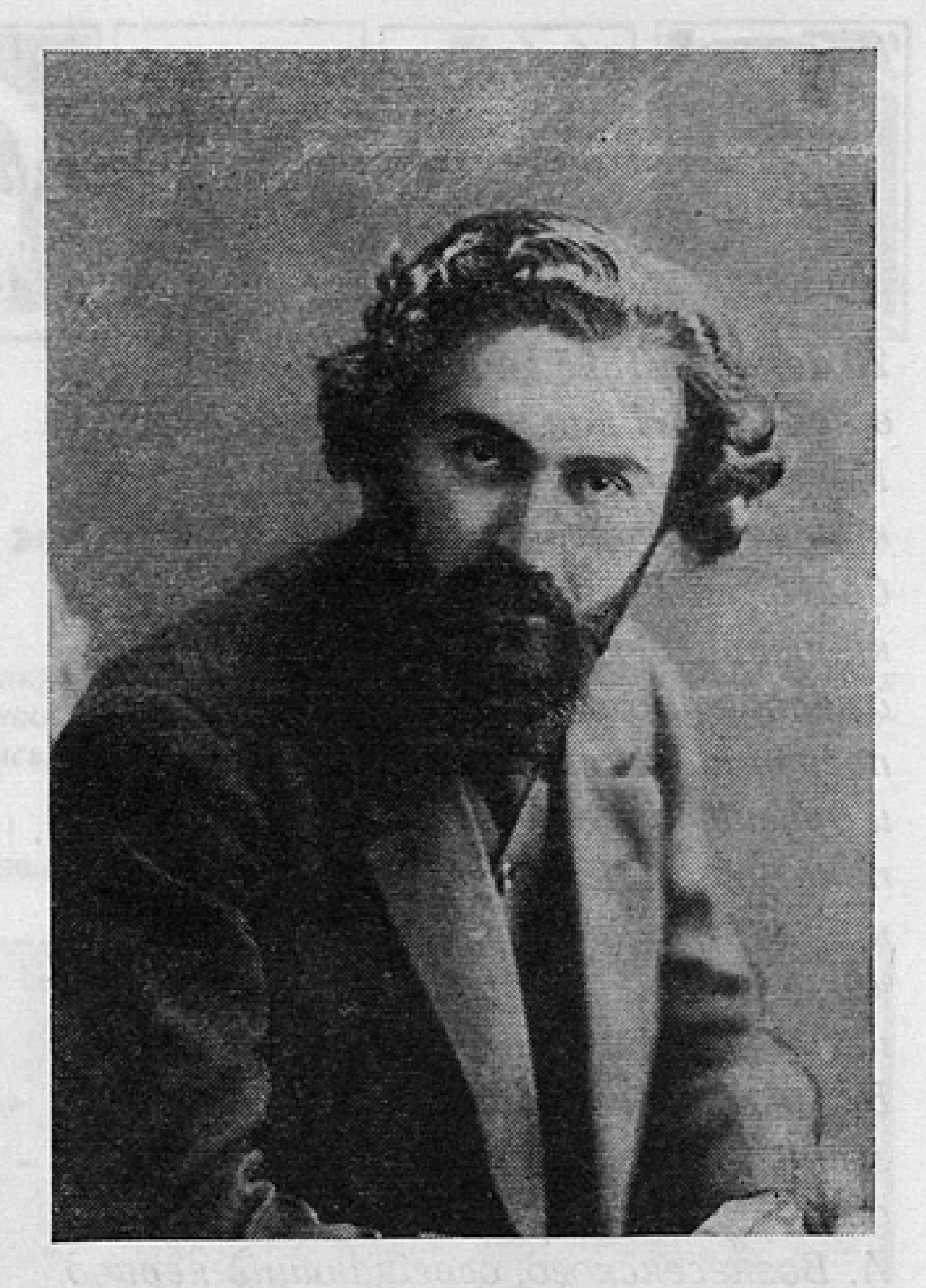
Е. Ф. Бауэр поставил по сценарию Вознесенского «Королеву экрана» («Великий немой»), первый русский фильм о кинематографистах (1916), задачей которого было «привить широкой публике кинематографа здоровые взгляды на истинные художественные и идейные задачи экрана» («Прожектор», 1916, № 5, с. 8).

А. Вознесенский — автор сценария фильма «Царь Николай II, самодержец всероссийский» (1917), которым заинтересовался В. И. Ленин.

Главным трудом Вознесенского, подводящим итоги его многолетней работы в кино, явилась книга «Искусство экрана» (Киев, 1924).

Из Киевской студии экранного искусства, организованной А. Вознесенским в начале 20-х годов, вышли известные впоследствии актеры и режиссеры.

А. Вознесенский встречался, переписывался и дружил со многими замечательными людьми своей эпохи — М. Горьким, В. Маяковским, В. Брюсовым, И. Репиным, Л. Андреевым. Последний написал предисловие к сборнику стихов А. Вознесенского, где есть такие слова: «...книга стихов Вознесенского — книга философских настроений». И еще: «В них (стихах Вознесенского. — *С. Ш.*) есть что-то бессонное: это душа, которая никогда не спит...»



А. Вознесенский. 1900-е гг.

Публикуемая глава «Кинодетство» из «Книги ночей», написанной в середине 30-х годов, на наш взгляд, является красноречивым свидетельством очевидца зарождения русского кинематографа. О своей работе в нем А. Вознесенский пишет с подкупающей скромностью. Но, несмотря на это, главная и ведущая сверхзадача его творческой деятельности ясна — кино должно быть высоким родом искусства, нацеленным на серьезные задачи идейного воздействия, на нравственное совершенствование человека, что и осуществляется советским кинематографом.

С. Шаповалов

В 1922 году, то есть уже в советскую пору, в московском журнале «Экран» прочитал я статью под заголовком «Единственный», автор которой почтил меня утверждением, будто сценарии мои «Слезы», «Женщина завтрашнего дня» и другие явились пионерами русской художественной кинокультуры и будто статьи мои в начале столетия оказались единственной пропагандой экранного творчества как «высокого искусства».

Искренне говоря, такое утверждение я считаю преувеличенно лестным (выдающуюся роль в этом направлении сыграли скорее статьи Л. Андреева о «Великом немом»), но доля истины заключается, несомненно, в том, что мне действительно пришлось быть одним из немногих литераторов, не разделивших в свое время писательской «брезгливости» в отношении кино и отдавшихся творчеству для него, как говорится, «всей душою».

Однако прежде чем говорить об этом периоде своей работы, которая представит, быть может, известный интерес для будущего историка русского кино, необходимо нарисовать общую картину начальной поры нашего экрана, описать то, что я наблюдал, слышал и запомнил об эпохе российского «кинодетства». Только тогда будут понятны нынешнему читателю, свидетелю пышной зрелости современного киноискусства, смысл и тяготы борьбы с первобытным кинодикарством, выпавшей на нашу долю.

Раньше всего появилась у нас та самая «штучка», которую я впервые увидел в руках Льва Николаевича Толстого во время своего студенческого посещения писателя в его хамовническом доме. Вначале привозили ее с собою в подарок родным и знакомым счастливцы, побывавшие в Париже на Всемирной выставке 1889 года.

Называлась эта штучка «карманный фантошкоп». Это была книжечка — размером в маленькую визитную карточку — страничек в сто-двести. Корешок ее нужно было зажать пальцами левой руки, а большим пальцем правой заставить странички быстро промелькнуть перед глазами. Таким образом зритель получал впечатление, что лошадь, изображенная на страничках, бежит, или мельница машет крыльями, или балерина танцует. В последние годы девятнадцатого века подобные книжечки уже продавались у нас во всех игрушечных и писчебумажных магазинах.

Но игрушка вскоре вышла из моды, потому что остроумные люди придумали прибор для «живой фотографии» — гораздо более удобный. В паноптикумах, в фойе театров, а то даже и в пивных появились «мутокиноскопы»: вы бросали в отверстие пятачок и глядели в стекла, сквозь которые видели не только лошадь или балерину, но и более сложные сцены, вроде «матроса, влезающего на верхушку мачты» или «тещи, вернувшейся с дачи в дом зятя». За каждым стеклышком представление продолжалось не более минуты.

Но вот начали приезжать в город совсем новые и неожиданные «гастролеры». Обычно они снимали на несколько дней помещение театра, цирка или клуба и вывешивали огромные афиши, в которых заявляли об удивительных вещах:

«Последняя парижская новость «Биограф». Живая жизнь и живые люди движутся в натуральную величину. Зритель переносится во все страны света. Французская эскадра прибывает в марсельский порт на глазах у очевидцев — жителей города Бобруйска. Под финал представлена будет целая комическая пьеса с участием лучших парижских артистов под названием «Приключения веселого Армана». Детей просят без взрослых не пускать во избежание естественного испуга. Представление основано на точных научных данных и в то же время является несомненным волшебством и чудом двадцатого века. Снимать верхнюю одежду необязательно».

Театры ломились от публики. В кассе юркие люди, похожие на коммивояжеров от лодзинских и варшавских фирм, не успевали подсчитывать выручку. Вся семья этих предпринимателей стояла на контроле, давая в то же время успокоительные пояснения сомневающимся:

— Можете нести ваше дите, как к себе на квартиру. Поезд у нас идет настоящий, но только он же не может оторваться от стенки. Не беспокойтесь, не бойтесь и берите для дитя половину билета.

Прошло еще несколько лет, и между гастролерами-«биографистами» началась бешеная конкуренция. Темные личности, сменившие свои опасные и двусмысленные предприятия на более спокойное и верное дело, изощрялись теперь в особой ловкости по части нахождения «полной программы» для своего «биографа». Иные для разнообразия переименовали уже свои театры в «биоскопы» и «иллюзионы». Вначале оседлых предприятий не было, были только бродячие. Программа составлялась обычно из короткометражной драмы (метров 150), потом комедии (метров 100) и непременно еще «видовой» (метров 40).

Кажется, более длинную фильму впервые привез в Россию брат выдвинувшегося впоследствии А. А. Ханжонкова. Называлась она «Жизнь Иисуса Христа». Затраты оказались тщетными: святейший синод запретил «кощунствовать в театре над Евангелием».

Вездесущие братья Пате раньше всех учуяли, какой «рынок» представляет из себя Россия, и прислали в Москву своего представителя, открывшего небольшой магазин в Газетном переулке. Фамилия его была Кемлер. Он продавал аппараты, фильмы и пластинки для граммофонов.

Гастролеры, разъезжавшие по городам с «биографами», начали появляться в таком количестве, что русский рынок пожелала разделить с братьями Пате и фирма «Гомон». Ее представителем был П. Г. Тиман, открывший впоследствии в Москве свое производственное дело.

Но тогда о производстве в России еще не смели и мечтать: прошло лишь несколько лет, как оно зародилось во Франции. Да и демонстрация фильм в России не была еще так легка: ведь электрического света в городах, кроме крупнейших, не существовало. «Передвижки» пользовались эфиро-кислородным освещением. Оно любило «взрываться» и покалечило на первых порах немало тружеников механиков.

Первый постоянный кинотеатр в

Москве открыл Гензель на Тверской улице. Потом Альконе на Страстном бульваре, Абрамович на Сретенке — и пошло, и пошло. Иметь оседлый «биограф» — значило быстро разбогатеть.

Немудрено, что на такое выгодное дело набросились вскоре самые мутные дельцы из провинции. Кого только не было среди них! Тут были и южные содержатели гостиниц не для приезжающих, и волжские «кукольники» (фальшивые продавцы фальшивых денег: сверху и снизу трехрублевка, а внутри газетная бумага), освободившиеся «поставщики» русско-японской войны и владельцы чайных и еще худших домиков с Дальнего Востока.

Благодаря им заниматься каким-либо делом, относящимся к «биографу», становилось до того компрометирующим, что московские купцы почестнее, берясь за такое занятие, боялись в этом признаваться. Храбрее их оказался молодой и энергичный русский офицер А. А. Ханжонков. Изменив Марсу ради Меркурия, он съездил в Париж и взял представительство для Москвы на продажу аппаратов и фильмов от фирмы «Урбан». А вернувшись и развернувшись, впервые задумался о русском производстве.

Надо, впрочем, сказать, что наипервейшие съемки в России были произведены не «своими». В Москву около 1905 года попал некий француз-оператор, выписанный сюда хирургом Модлинским.

Врач очень хотел заснять операцию в своей лечебнице [...] Медицинский фильм почему-то не удался, и француз-оператор удовольствовался тем, что зафиксировал на пленке «Московское наводнение», то есть снял Москву-реку весною[1].

Из последующих мелких опытов любопытная была еще съемка «Крещенского купания», когда фанатики бросались в прорубь для демонстрации своей религиозности. И еще интереснее то обстоятельство, что во время баррикад 1905 года на улицах появился какой-то анонимный смельчак оператор с аппаратом, но и он, и результаты съемки его, к сожалению, исчезли. Иначе мы имели бы изумительнейший кинореволюционный документ.

После робких случайных попыток (среди них особенно «нашумел» А. О. Дранков, снявший на улице собаку) наладить съемки в Москве началом русского кинопроизводства «всерьез» можно, пожалуй, считать постановку «Песни про купца Калашникова» в Введенском народном доме[2]. Нет ничего мудреного в том, что за постановку картин взялись раньше всего московские кинопрокатчики.

«Имею честь сообщить Вам, что се-

[1] После смерти А. Вознесенского были открыты новые материалы о первых киносъемках в России (см.: Корниенко И. Кино Советской Украины. М., 1975). В 1896 году впервые отечественная киносъемка была произведена харьковским фотографом-художником Альфредом Федецким (1857—1902). Он снял хроникальный сюжет «Перенесение чудотворной иконы Куряжской божьей матери в харьковский Покровский монастырь». В этом же году А. Федецкий сделал ленту «Джигитовка казаков Первого оренбургского казачьего полка». Оба эти фильма в том же году демонстрировались в Харькове (об этом писала харьковская газета «Южный край» 15 октября и 4 декабря 1896 года).

[2] Первой игровой русской лентой теперь принято считать «Понизовую вольницу» (сценарий В. Гончарова, постановка Б. Ромашкова, оператор А. Дранков), вышедшую на экраны осенью 1908 года.

«Звезды» русского немого кино

В. Холодная
В. Максимов
В. Юренева







годня, в первый день демонстрирования картины «Кровавый безумец», мы начали сеансы с 7 часов утра, публика шла волной непрерывно, особенно после обеда, и до 12 часов ночи».

Это отрывок из подлинного письма, присланного прокатной конторе владельцем кинотеатра «Триумф» в городе Бузулуке. Естественно, что, получая из провинции такого рода извещения (от 7 часов утра до 12 часов ночи!), столичные владельцы прокатных контор не могли, наконец, не задуматься о том, стоит ли им отдавать львиную долю барыша заграничным кинофирмам. Почему бы не смастерить свои же русские «киноателье» и не получать прибыль не только от проката, но и от производства?

Такова была «экономическая подпочва» для возникновения русского кинопроизводства, и вполне понятно, что за создание русских фильмов первыми взялись обладавший уже большим прокатным опытом А. А. Ханжонков, затем имевший в Москве большую прокатно-костюмерную мастерскую А. Г. Талдыкин, потом А. О. Дранков, предварительно познавший все высоты кинопроизводства во время службы своей в качестве кинооператора, после них Г. И. Либкен, владевший прокатной конторой в Ярославле, М. С. Трофимов, собственник нескольких провинциальных кинематографов, и некоторые другие.

Съемки «Песни про купца Калашникова» (было это в начале 1908 года) происходили... на сцене при театральных лампах и рефлекторах, в обычных сценических декорациях и гримах. Актеры также были театральные. Среди них Чардынин и Мозжухин. Сняли, значит, эту драму в 197 метров и в тот же день «Царскую невесту» в сто метров. Хотели снять в этот же день еще две драмы, но они «не вышли».

В этой первой же постановке А. А. Ханжонкову дорогу постарался перебежать А. О. Дранков. Он тоже снял «Песню про купца Калашникова» через несколько дней после съемок в Введенском доме, положив, таким образом, начало «срывам», этому неопрятному приему русских кинофирм, конкурировавших друг с другом. «Срыв» Дранкова, впрочем, не удался, так как Ханжонков, быстро отпечатав позитивы... в Турине, привез и выпустил их все-таки раньше Дранкова.

Русские картины не поступали в прокат: театровладельцы должны были приобретать их в собственность. «Песнь про купца Калашникова» продана была в ста экземплярах. Первая русская киноэкспедиция (в Крым, ставший потом Меккой русских киностранников) была опять-таки снаряжена Ханжонковым для постановки «Обороны Севастополя». Впрочем, «историческая точность» не всегда соблюдалась еще в ту невинную пору нашего кинодетства. Так, например, фильм «Покорение Сибири» снимался в ...Сокольниках. Ермака играл П. И. Чардынин. Реку Иртыш изображал сокольнический пруд. Чардынин честно тонул перед аппаратом в этом «Иртыше», но когда вынырнул из воды, то бородатый Ермак оказался актерски бритым. Юная русская кинематография тогда еще не подозревала о коварных свойствах воды.

Эпоха начального бытия кинематографии пестрела множеством анекдотических рассказов, из которых запом-

нился следующий. Когда русскому царю впервые показали кинематограф, он захотел сейчас же сняться для него. Окружающие смутились:

— Ваше величество, здесь только проекционный аппарат... для демонстраций.

— Демонстраций? — вспыхнуло при этом страшном слове величество, уже принявшее позу для съемки. — Тогда не буду сниматься. Но как смели его ко мне принести? — И величество сердито вышло, так и не снявшись перед проекционным аппаратом.

Надо правду сказать, что мелкая киносаранча, облепившая проекционный аппарат при первом же появлении его у нас из-за границы, не посмела направить свои аппетиты и к аппарату съемочному. Здесь требовалось уже не только умение торговать, но и умение создавать. Для кинопроизводства нужны были если не люди творчества, то хотя бы люди инициативы. Отчасти их выделили из своей среды кинопрокатчики, отчасти пришли и иного склада люди. В то время как хищники, сгрудившиеся с самого начала вокруг кинодела, хотели только «заработать», эти новые коммерсанты обладали уже своеобразным задором созидательной энергии и, если может быть понятно теперь такое определение, неким «национальным гонором», отлично уживавшимся, конечно, с вполне интернациональным фактором, то есть все с тою же «экономической подпочвой».

Как бы то ни было, нельзя не заметить и не удостоверить того обстоятельства, что первые русские «кинематографщики», как их в просторечии называли, были людьми необычными, занимательными, действенными, или, как принято было это обозначать, «американской складки». Но вместе с заокеанским размахом было в них и нечто наше исконное, российское, островско-достоевское, а порою и нечто чичиковское, быть может...

Чрезвычайно любопытна, например, фигура А. Г. Талдыкина. Это был крупный миллионер-мануфактурщик, из тех, что в юности приходили в Москву в лаптях. Постепенно сделался приказчиком и получал двадцать рублей в месяц. Ко времени возникновения кинематографии у него уже было все, что полагается большому купцу, кроме звания «почетного гражданина». По-видимому, мечты в этом направлении и двинули его к кино... Он поставил патриотический фильм «Покорение Кавказа» и в награду получил желаемое звание.

Но нельзя, конечно, говорить только об этом, добросовестно рисуя одну из примечательнейших фигур начальной нашей киноиндустрии. Сидя в своей клетушке в Лубянском пассаже и посматривая сквозь окошко, не болтаются ли зря приказчики в магазине, А. Г. Талдыкин умел в то же время тихонько подойти к своему железному шкапу, достать оттуда несколько тысяч и сунуть их в качестве субсидии артисту Орленеву или братьям Адельгейм для совершения «всероссийского турне».

— Веревочка лежит, а никто не подберет! — с укоризной шептал старый купец, нагибаясь. А через полчаса, не довольствуясь наличными художественными силами Москвы, он строчил телеграмму в Италию и выписывал очень дорогого режиссера Ченчи спе-

циально для постановки кинопьесы. Талдыкин первый, к примеру, привлек к участию в кинопостановке известного историка-кавказоведа Эсадзе, услугами которого пользовался сам Л. Н. Толстой при написании своего «Хаджи-Мурата».

В то же время А. Г. Талдыкин при постановках норовил побольше использовать свою же костюмерную мастерскую, чем и объясняется, вероятно, склонность его фирмы к киноисторизму. Кроме «Покорения Кавказа» у Талдыкина ставился «Царь Федор Иоаннович» с П. Н. Орленевым в главной роли (причем эту древнемосковскую трагедию снимали почему-то в Петербурге) и «Моцарт и Сальери»[3]. В этом последнем фильме, между прочим, впервые участвовала прославившаяся впоследствии певица Бакланова. А ставили его популярный теперь в Париже режиссер Туржанский и московский режиссер Б. А. Михин. Талдыкину настолько понравились работы Б. А. Михина, что он сделал молодого художника компаньоном фирмы. Впрочем, во время войны, когда «компаньона» призвали на фронт, его таким же широким жестом исключили из числа пайщиков окрепшей уже фирмы.

Надо еще под конец заметить, что мануфактурщик Талдыкин умел с большой художественной чуткостью находить людей для кинодела. Он сделал своим кинооператором (а затем по обыкновению и «компаньоном») Н. Ф. Козловского, ставшего выдающимся мастером в своем искусстве. Заметив киноспособности своего бухгалтера С. П. Юрьева, он и его втянул в производство, почему фирма и получила название «Талдыкин, Юрьев и Козловский». Продержалась она, из года в год богатея, до самой национализации. В годы революции старик Талдыкин, неся пачку денег в театр Зимина для расплаты с актерами (неугомонный производственник, он начал восстанавливать и это оперное дело), попал несчастливо под автомобиль и скончался.

Об А. О. Дранкове принято у нас вспоминать с улыбкой, и нельзя сказать, чтобы в этой улыбке был элемент почтительности. Наоборот: слово «дранковщина» стало нарицательным в русской кинематографии для характеристики «халтурного» направления в производстве и деловой беззастенчивости в кинопромышленности. Если отброситься воспоминанием далеко назад, то придется признать, что в обычном теперь суждении о деятельности А. О. Дранкова не все учтено с должной объективностью. Бывший фотограф-корреспондент русских и заграничных иллюстрированных журналов (в качестве такового он работал в 1-й Государственной думе), быстрый, юркий, сметливый, американски броский на все новое человек, не мог не заинтересоваться такой «заграничной новинкой», как кино.

Но все вокруг было лениво, медленно, провинциально, консервативно. Русские кинематографисты пользовались преимущественно иностранной продукцией, не умея выдумать и создать что-либо свое. А фантазия Дранкова работала именно кинематографически. Умер Толстой: необходимо ин-

[3] Фильм назывался «Симфония любви и смерти» (1914).

сценировать жизнь Толстого. Гремит профессор Эрлих: нужно снять за границей профессора Эрлиха в его лаборатории. Горький уехал на Капри: надо выехать в Италию и снимать Горького под южным знойным небом. И все это действительно проделывал оператор Дранков, у которого было много кипучей энергии и действенного вымысла, но совсем не было... денег.

Пришлось свою фантазию направить сюда, и вот от натиска дранковской «киномечты» постоянно страдали толстые купеческие карманы. Для купцов же, конечно, производство Дранкова было лишь деталью их «гулянья». Но об этом позже. Несомненно, справедливо было бы хулить Дранкова не столько за способы добывания им «капитала» (тем более, что он был не скареден и растрачивал чужие деньги со щедрым размахом), сколько за дурной вкус, сказавшийся в применении этого капитала к кинопроизводству. Уйдя от А. Г. Талдыкина (с которым он работал на первых порах и которого, кажется, и втянул в кинодело), Дранков начал свою «самостоятельность» с того, что поставил «Соньку — золотую ручку» в нескольких сериях. «Наш девиз, — писал он не совсем грамотно в своих проспектах, — злоба дня и сенсация момента». Под таким недвусмысленным девизом и под барабанными названиями выпускал он одну за другой фильмы: «Тайна ложи литера «А», «Жажда любви», «В лапах желтого дьявола», «Антон Кречет», «Цыган Яшка», «Тайны московских клубов» и тому подобные «боевики».

Все это вместе и определило ту «идеологическую линию», которая приняла в кинематографическом обиходе неблагодарное имя «дранковщина», хотя продукция господ Либкена, Ломашкина и даже пресловутой «Русской золотой серии» идеологически мало отставала, а часто и перегоняла кинотворческие устремления А. О. Дранкова. За ним есть хоть заслуга киноподвижности, киноэнергии и кинофантазии. Дранков первый объявил конкурс сценариев, чтобы подвигнуть авторов к писанию для экрана. Дранков первый открыл школу операторов и механиков. Дранков первый снарядил экспедицию на Сахалин для засъемки каторжных застенков...

Во время революции он бежал на юг, а потом переправился в Турцию. В Константинополе он устраивал «тараканьи бега». Прогорел и перебросился в Америку. Голодал. Был полотером. Снова оправился, и теперь, как говорят, стоит во главе крупного американского производства. Воистину — в огне не горит и в воде не тонет.

Более серьезные лики зачинателей русской кинематографии являет нам история в трех именах: А. А. Ханжонкова, П. Г. Тимана, И. Н. Ермольева.

Бывший русский офицер А. А. Ханжонков, как уже упоминалось [...] от кинопроката быстро перешел к кинопроизводству. Снимая картину для начала в театре, он тут же на подмостках высмотрел для себя и актеров: один из них блестяще оправдал кинозоркость А. А. Ханжонкова. Это был И. И. Мозжухин, которого парижские газеты впоследствии чванливо называли «лучшим артистом французского экрана».

У Ханжонкова начинали свою деятельность почти все «кинозвезды» нашего небосклона: Мозжухин, Полон-

ский, Каралли, Лисенко, Хмара, Юренева, Баранцевич, Чардынин, Бауэр, Холодная и другие. А. А. Ханжонков и жена его А. Н. Ханжонкова сами читали сценарии, выбирали режиссеров, художников и актеров, принимали участие в постановке и, наконец, даже сами писали сценарии. В свое время большим успехом у кинопублики пользовались сценарии автора Анталека: «Ирина Кирсанова», «Братья Борис и Глеб» и другие. Анталек в действительности не существовал. Он составился из первых букв имен супругов Ханжонковых (Антонина и Александр), ибо драматургами являлись действительно владельцы кинофабрики.

Ханжонковы были «настоящими кинематографистами», любившими свое дело. Привлеченные барышами и получая барыши, деньги они вкладывали опять-таки в киностроительство, благодаря чему появилось на Житной улице одно из лучших в России киноателье (впоследствии 3-я Госкинофабрика). Они инсценировали для экрана ряд русских классических произведений («Обрыв», «Война и мир» и др.). Они заменили подвесные театральные полотна, шатавшиеся от взмаха юбки актрисы, твердыми кинодекорациями на щитах, пригласили режиссера Е. Ф. Бауэра, внесшего в небрежность начальных постановок свой декоративно-артистический вкус, и вообще создали целый ряд русских кинорежиссеров. Они предложили (раздав, конечно, авансы) писать сценарии почти всей плеяде наших беллетристов из «Знания» и «Шиповника», которые «делали» тогда русскую литературу. Они производили любопытные пробы и опыты: снимали под музыку («Обрыв» Гончарова), пытались создать фильм без надписей («Слезы» Вознесенского), заказывали специальную музыку для кинопьес и т. п.

Вернувшийся после революции на родину А. А. Ханжонков был приглашен одной из государственных киноорганизаций в качестве опытного специалиста по производству.

П. Г. Тиман, бывший сначала московским представителем французского общества «Гомон», потом, объединившись с табачным фабрикантом Рейнгардтом, начал собственное производство. В деле было много немецкой аккуратности в технической его части, но и не меньше российской расхлябанности по части репертуара. Фирма похвалялась созданной ею «Русской золотой серией», но здесь наряду с «Евгением Онегиным» Пушкина, «Вешними водами» Тургенева, «Портретом Дориана Грея» Уайльда (для постановки коего приглашался В. Э. Мейерхольд) — ставились такие сценарии, как «Юность не простила страсти запоздалой», «Наша содержанка» и ряд пошлейших кинодрам с участием очень красивой «звезды» Марии Рутц («Хвала безумию», «Венчал их сатана» и т. п.). Заслугой П. Г. Тимана перед русской кинематографией безусловно является «открытие» Я. А. Протазанова, который из конторского киноработника быстро выдвинулся в первые ряды нашей режиссуры. Развитие и законченность его кинотворчество, впрочем, получило уже во время работы у И. Н. Ермольева.

И. Н. Ермольев, по образованию юрист, служил сначала в московской конторе братьев Пате. Директор этой

конторы Гаш, человек очень грубый и очень сметливый, подметив, что картины, снятые в русской обстановке, больше привлекают публику, чем заграничные (главным образом, благодаря своему «психологизму»), подбил молодого служащего конторы организовать собственное производство на предоставленный Гашем капитал. Организатор новой русской фирмы оказался человеком способным и деятельным. Очень скоро он «перебил» Мозжухина у Ханжонкова и Протазанова у Тимана. Здесь, благодаря широким средствам, представленным Ермольевым для получения подлинно художественных фильмов, Протазанов поставил с участием Мозжухина фильмы «Отец Сергий» и «Пиковая дама», прославившие обоих — и режиссера и артиста — далеко за пределами русского кино.

Ярославский купец Г. И. Либкен имел крупное колбасное заведение. Кроме того, как и полагалось такого рода коммерсанту, он был большим «патриотом». И еще, кроме того, существовала красивая женщина Мариэтта Петтини, которой хотелось стать «королевой экрана». Все вместе взятое и породило кинематографическую фирму Либкена, затеявшую широкие постановки «русских исторических фильм», но дававшую жалкие лубочные картины (на тему о «разбойнике Стеньке Разине», о «красавице Волге» или изуродованную «Капитанскую дочку»), где прицепные бороды, балаганные бояре и бешено храбрые вояки больше смешили, чем «патриотически» волновали. Это не мешало им, впрочем, как рассказывали, и много лет спустя все еще появляться на мелких заграничных экранах в качестве «русских национальных фильм».

Потом возникла еще фирма «Русь» М. С. Трофимова, наследником которой являлось позднейшее кинопроизводство «Межрабпом-Русь», восстановленное опытом и энергией инженера М. Н. Алейникова. Затем родилось производственное дело харьковского купца Д. И. Харитонова, выезжавшего на «королях» (Холодная, Максимов, Рунич). Была еще фирма «Венгеров и Гардин», один из основателей которой гремел впоследствии на Западе как организатор грандиозного кинопредприятия «Вести» (сокращенное «Венгеров—Стиннес»), а другой сделался известным у нас режиссером, постановщиком фильмов «Четыре и пять», «Крест и маузер» и других, отражавших революционную современность, а затем и отличным киноактером, особенно выдвинувшимся в роли Иудушки (по Щедрину).

Для точности необходимо еще перечислить имена кинематографистов-производственников, вклады которых в начальную историю нашего экрана ничего заметного, а тем более интересного из себя не представляют. Самый значащий среди них, пожалуй, Р. Д. Перский, издатель «Кине-журнала». В его картинах начала свою кинокарьеру О. В. Гзовская, перешедшая потом к Ермольеву. Затем выпускал фильмы своего производства А. Е. Хохловкин, впоследствии представитель Госкино в Ленинграде. В качестве производственника выступал и старый кинодеятель М. И. Быстрицкий, поставивший под фирмой «Крео» имевшие большой рыночный успех картины «Марья Лусьева» и «Прива-

ловские миллионы». Была еще фирма А. И. Векштейна. И, наконец, в те времена ставил пьесы для экрана некий Ломашкин. Но здесь необходимо водрузить точку, дабы воспоминания о первых русских производственниках не переходили за пределы тем, доступных литературному изложению.

Не менее «личностей» любопытен и общий бытовой фон тогдашнего кинодела. За кулисами первичного нашего производства, разумеется, властно и тяжко царил капитал, и ему «подпочвенно» обязана была наша кинопродукция своей внешней анархичностью, внутренней слабостью и общей неразберихой.

Владельцы фирм, экономически безграмотно соревнуясь между собой, переманивали друг у друга актеров и режиссеров, не заботясь о том, чтобы самостоятельно производить новые художественные ценности в области киноперсонала. Не имея своей целеустремленной и выдержанной программы, производственники неизменно стремились к тому, чтобы устраивать друг другу «срывы», то есть выведать, что ставит или намерена поставить другая фирма, и поставить подобный же фильм самому. Интриганство господствовало до такой степени, что вся область кинотворчества казалась какою-то сплошной клоакой. Поэтому когда А. Н. Ханжонкова приехала в Петербург, чтобы пригласить известных литераторов и артистов для участия в производстве фирмы, в квартире драматурга Ф. Н. Фальковского состоялся литературный диспут на невероятную для нынешнего времени тему: «Приличествует ли уважающему себя писателю или актеру работать для кино?»

На этом диспуте, между прочим, выступил с яркой защитой кинематографии как искусства Л. Н. Андреев. Здесь же он впервые обронил сделавшееся потом знаменитым и общеупотребительным выражение «Великий немой». Но многим писателям до того претило все то, что связано было с «бытом» кинематографии, что они отказывались не только писать для экрана, но и позволить инсценировать для него какое-либо свое произведение. Да что писатели! Кинематограф откровенно презирали даже чины полиции. Вот сохранившийся у меня приказ петербургского градоначальника князя Оболенского:

«Усматривая, что на многих кинематографах имеются вывески с обозначением слова «Театр», благодаря чему наименование вывески не соответствует тому увеселительному заведению, которое она обозначает. Обращая на изложенное внимание приставов, предлагаю немедленно принять меры к замене подобных вывесок иными, не дающими сомнения, что дело касается кинематографа или кинематографического театра, а не театра в специальном значении этого слова».

В производственных павильонах хозяйская рука, разумеется, делала все, что хотела.

Француз Гаш, полагавший, что «капиталу» дозволено все, обращался с актерами, приглашенными для съемок в павильон братьев Пате (в Петровском парке), как со своими рабами. Когда молодая, но уже известная драматическая артистка Юренева впервые начала играть перед аппаратом и затянула паузу, Гаш, следивший за расходом пленки, неистово закричал и за-







«Звезды» русского немого кино

В. Каралли
О. Гзовская
И. Мозжухин

топал ногами. Артистка, не принявшая этого на свой счет, недоуменно оглянулась. Гаш подбежал и начал браниться в упор. Юренева молча повернулась и ушла из павильона. Гаш, у которого пропало даром около четырехсот метров пленки, долго не мог понять, как осмелилась русская актриса на такую «дерзость».

А. О. Дранков, решив ставить для кино комедии, заказывал их молодым авторам десятками:

— Приготовьте мне двадцать комедий, — говорил он, — по десять рублей за штуку!

Когда один из авторов, теперь известный советский писатель, принес первые два сценария и робко попросил следуемый за них гонорар, Дранков заорал:

— Я заказал двадцать сценариев, а не два. Сдадите товар, получите деньги.

Если какой-нибудь «богатей» давал деньги на кинопроизводство, то считал их по большей части пропащими и, во всяком случае, неинтересными для себя. Его интересовало иное: киноактрисы. В этом отношении закулисный быт начального кинопроизводства напоминал — в известном соответствии с эпохой — закулисный быт крепостного театра: кабальные авторы, художники, актеры и — особенно — актрисы.

«Мы, нижеподписавшиеся, сын коллежского советника Иосиф Николаевич Ермольев и крестьянин Саратовской губернии, Петровского уезда, Кондольской волости, села Сергиевского, Иван Ильич Мозжухин, заключили между собой настоящий договор в нижеследующем...» Так начинается найденная мною в моем «архиве» копия последнего контракта, заключенного Мозжухиным в России в 1917 году. А затем следуют пункты, на основании которых крестьянин Кондольской волости Мозжухин «обязуется выполнять все требуемые содержанием картин действия, но без риска для жизни», затем «должен безусловно следовать указаниям режиссера и И. Н. Ермольева», о болезни своей обязан «заблаговременно предупредить», причем И. Н. Ермольеву предоставляется право проверить болезнь через «своего врача», в случае же несогласия участвовать в каком-либо сценарии Мозжухин обязуется сам «изготовить новый сценарий в семидневный срок, по прошествии коего он должен участвовать в предложенном ему раньше сценарии».

Если такой договор подписывался с прославленным уже «королем экрана», можно представить себе, в какой кабале держали хозяева фирм меньшую братию кинопроизводства. Спрос публики, жаждавшей видеть на экране того или иного актера, редко развивался органически, чрезвычайно зависел от заправил фирмы, умеющих «поставить актера» (то есть, главным образом, «поставить рекламу»), и потому даже наиболее талантливые исполнители экранных ролей чувствовали себя в те времена в полной власти работодателей, от которых только и могли ожидать своей «королевской короны».

Выдвигать актера кинематографического гораздо легче и проще, чем сделать имя актеру театральному. Это вытекает из самой сущности обоих искусств. Для сцены надо иметь дар преображения, и исполнитель театральных пьес, не владеющий таким артистическим даром, никогда не привлечет

внимания публики, а тем более не станет ее «любимцем». Экран, вопреки театру, искусству маски и преображения, есть искусство выявления, творчество без маски, требующее от исполнителя не объективного «дара», а его субъективных данных и умений.

Если для определенного исполнителя, учтя его типичность и способности, подбирать соответственные сценарии, приучать публику к его персональным достоинствам (которые она на экране примет за его артистические качества), широко и умело рекламировать при этом и его, и фильмы с его участием, то можно заранее предсказать, что такой исполнитель — а тем более исполнительница — сделаются «королями экрана». Ведь прославилась же по миру (наравне с гениальной Астой Нильсен и талантливой Полой Негри) бездарнейшая актриса Миа Май — только потому, что в Германии, где снималась она, признания в кино, как тогда и у нас, вполне можно было добиться протекцией мужа-режиссера и бешеной рекламой фирмы. У нас в прежнее время вся кинопресса, кстати, находилась в руках издателей-фабрикантов фильмов, так что «венчание на царство» актера или актрисы тем более облегчалось.

Когда впервые снималась Вера Холодная (в роли горничной), режиссер Бауэр обратил внимание владельца ателье на ее красивую внешность и выгодное отсутствие театральности и предложил ее «двинуть». Подобрали сценарий (кажется, «Песнь торжествующей любви»), где содержание главной женской роли сводилось к тому, что красавица героиня должна была двигаться под гипнозом, то есть без всякой мимической и пластической экспрессии. Холодная со своей внешностью при таких требованиях, конечно, «отлично справилась с ролью». Начались реклама и подбор кинопьес с ролями «холодных красавиц». Уловив тайну киноаппарата, актриса — надо отдать справедливость — сумела помочь рекламе и держала себя перед аппаратом с выгодной сдержанностью и без назойливого пользования женским своим обаянием. Она приятна была на экране, и эту приятность фирмам нетрудно уже было превратить в «обожание».

Актер Полонский, превзошедший впоследствии всех соперников своим гонораром (чуть ли не девяносто тысяч в год), сделался «королем» благодаря тому, что бесстрастно двигался перед аппаратом в те первые времена нашей кинематографии, когда остальные пришельцы из театра бессовестно кривлялись в кинопавильонах, полагая, что игру на подмостках здесь следует усилить и заменять движениями отсутствующие слова. Фирма ухватилась за него еще и из-за того, что у него была типичная наружность «женского любимца», и быстро создала ему громкое имя. Другие фирмы тотчас же начали его «переманивать», предлагая увеличить гонорар. Заплатив дорого актеру, нужно было наверстать это, и таким образом усиливалось рекламирование его. Взаимодействие двух сил — денег и рекламы — и создавало «короля» [...]

Наиболее праведно прошел в «короли» из наших киноактеров, пожалуй, «крестьянин Иван Мозжухин». Он начал с маленьких кинофарсов и тут выделился своей трудоспособностью, вни-

манием к деталям, заинтересованностью во всем творческом процессе киносъемки. Молодого исполнителя заметили и дали ему сыграть колдуна в «Страшной мести». Жуткий образ был ярко выявлен на экране Мозжухиным, и о нем заговорили. Ханжонков и Бауэр начали строить на Мозжухине свой репертуар, и соответственно росла и реклама об артисте. Специально писались статьи о настоящих «мозжухинских слезах». Открытки с его портретами выпускались десятками тысяч. Не было комнаты школьника, в которой над столиком или кроватью не пришпилен был бы булавкой «И. И. Мозжухин». В дамских будуарах предпочитались фотографии Максимова или Полонского.

Из всех русских картин предреволюционной эпохи самый шумный успех имели, пожалуй, «Сонька — золотая ручка» — творение Дранкова и «Отец Сергий» — творение Толстого.

Выше уже были отмечены царившие за кулисами русского кино абсолютная идеологическая беспринципность и соревнующаяся с нею литературная безграмотность. В связи с этим все фирмы, как бы ни кичились они своей программной художественностью, пускали свой репертуар по двум руслам публичного спроса: интеллигентского и уличного. Учащаяся молодежь любила русских писателей. Когда одной из фирм понадобилось превратиться в акционерное общество, были экстренно выданы авансы почти всем писателям с именами. Сценариев фактически не требовалось от них, нужно было только право поместить их имена в объявлениях фирмы. Улица же любила Вертинского и цыганские романсы. И Дранков спешил поставить «Ваши пальцы пахнут ладаном», Либкен догонял его фильмом «Ах, да пускай свет осуждает», старались не отстать от них и самые «почтенные» фирмы.

Изумительно, до какой степени репертуарной неразборчивости доходили наши кинопроизводства, соблазняя порою при этом и подлинных работников искусства. Такой культурный режиссер, как Ф. Ф. Комиссаржевский, ставил, например, для Дранкова фильмы «В красе ее был смерти яд» или «Потемки истерзанной души». Фирма «Биофильм» объявила рядом постановку глубоко лирического романа Сенкевича «Без догмата», изделие режиссера И. Перестиани «Козы, козочки и козлы» и картину с участием знаменитого чемпиона-украинца, «короля железа и цепей Стыцуры».

У Харитонова «Живой труп»[4] Толстого чередовался со «Сказкой любви дорогой», а «Вешние воды» Тургенева с «Последним танго». Безвкусица доходила до гомеричности, претившей даже бульварному вкусу: так, одна из картин Харитонова называлась «Руки, полные роз, золота и крови». Поставив отличный фильм по рассказу Л. Андреева «Мысль», Венгеров выпускал рядом и такой экранный «вздох», как «Жестокий век... жестокие сердца». А организовавшаяся уже перед самой революцией фирма «Нептун» умудрилась включить в свою программу постановок «Саломею» Уайльда, «Викторию» Гамсуна и... «Ключи от счастья

---

[4] Фильм «Живой труп» был поставлен Р. Д. Перским. См.: Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963, с. 50.

женского заброшены, затеряны у бога самого».

О «золотой серии» Тимана уже упоминалось. Руководители ее полагали, что создают для экрана нечто такое, чем был для сцены Московский Художественный театр [...] Пушкин, Сологуб, Уайльд, Жеромский, Пшибышевский... Но в той же колонке перечислений читаем: «Елена Павловна и Сережка» по Вербицкой, «Белая колоннада» по Нагродской и, наконец, такой «золотой» фильм, как «Расторгающая оковы любовь». Наконец, и сам Ермольев, сумевший украсить русский кинорепертуар постановками «Отца Сергия» и «Пиковой дамы», не постеснялся омрачить его барабанной чепухой под высокопатриотическим для того момента названием «Оружием на солнце сверкая, под звуки лихих трубачей». Впрочем, ставил он и «И чудо любви совершилось», и «Вчера я видел вас во сне»... Словом, ставили все, что обещало рубль. И в этом отношении дранковские рубли пахли ничуть не хуже ермольевских.

Теперь уже вполне ясно современному читателю, почему оберегавшая свою «серьезность» литература брезгливо сторонилась тогдашнего кино, а особенно жеманные писатели не давали даже разрешения на инсценировку их беллетристических произведений. Рассказывали, что Федор Сологуб, умевший иногда притворяться человеком сугубо наивным, сказал впервые обратившемуся к нему кинопредпринимателю, пожелавшему ставить роман «Мелкий бес»:

— Вы ошиблись, я даже в ярмарочных балаганах не выступаю.

Полагалось, что экран, как вид искусства, значительно ниже балагана. Но... «философы объясняли мир, а дело в том, чтобы его изменить». Писательская «философия» насчет кинематографа долго не продержалась: победоносное шествие «Великого немого» заставило наиболее чутких невольно насторожиться. Насколько помню, первыми из писателей дали свои сценарии для съемки уже популярный тогда Анатолий Каменский и совсем еще юный Лев Никулин. В это время некоторую сенсацию на театральных подмостках вызвала моя «драма без слов», поставленная К. А. Марджановым под музыку изумительного Ильи Саца. Называлась она «Слезы». Стильные декорации В. А. Симова и яркое исполнение В. Л. Юреневой основной роли в пьесе (в девяти картинах ее отображались «слезы» как вехи жизненного пути женщины) увеличили интерес к этой постановке, и К. А. Марджанов с успехом совершил с нею поездку по городам России.

В предисловии моем к «драме без слов», напечатанном в одном из театральных журналов, как бы перебрасывался мост от театральных подмостков к экрану. Называлось предисловие «Не пантомима». В нем я, между прочим, писал:

«Пантомиму я назову искусством litдословесным. Ныне же назрела у нас надобность в некоем искусстве по-словесном. С точки зрения, опекающей интересы серьезного искусства, все прежние виды пантомимы должны быть признаны противоестественными, потому что слово не может быть заменено жестом, если есть в слове органическая — по ходу действия — необходимость.

Но, с другой стороны, наше время и впрямь почувствовало большую обремененность жизни — а значит, и искусства — словами. В молчании, а не в звучной передаче протекает часто мыслительная, внутренняя, мятежная, то есть глубокая и подлинная, часть нашей жизни, и молчание стало понятнее, а порою и громче, чем слово. Свидетельство тому — кино».

Газеты, в свою очередь, отметили, что «драма без слов» являет собою не пантомиму, где слово искусственно заменялось жестом, а новый и оригинальный вид сценической пьесы, органически обходящейся без слов: в ней взяты моменты жизни, когда люди естественно «не говорят». Эти отклики печати и заинтересовали фирму А. А. Ханжонкова. Он обратился ко мне с просьбой предоставить ему для постановки сценарий «Слезы».

Я поставил условием, во-первых, неприкосновенность сценарного текста и, во-вторых, сопровождение экранной постановки тою же музыкой Саца, какая иллюстрировала «Слезы» на сцене. А. А. Ханжонков согласился и, надо отдать ему справедливость, проявил чрезвычайно много внимания к этой постановке. Между прочим, тут выяснилось обстоятельство, полезное для сведения кинотеоретиков. Пьеса была понятна без слов: поэтому отпала необходимость и в надписях. Так ее и задумал ставить Ханжонков: в сплошном действии, без единой надписи. Что же в результате оказалось? Кадры, при всей их сюжетной занимательности, утомляли глаз. Необходимы были какие-то перерывы. И тогда мы выявили следующее: надпись в немом кино играет не только роль пояснительную, но и роль зрительного антракта. Я предложил сделать несколько литературных вставок, не имеющих прямого отношения к действию, но лирически сопутствующих ему, психологически его дополняющих. И получилось то, что надо: пояснений никаких не было, но зрительные антракты сохранились. Один из друзей И. А. Саца уверял нас, что в надписях он «слышал» как бы продолжение сацовских мелодий.

Таким образом и «вошел» я в кино. Перспективы его показались мне огромными. За деревьями пошлости, насаженной в кино, я увидел могучий лес природных его возможностей. Тогда-то и появилась удивившая многих братьев-писателей статья моя «Высокое искусство». И на несколько лет я всецело, «с головою», ушел в творчество для кино и о кино, завершившееся организацией первого в ту пору Института экранного искусства. Но об этом речь особая — впереди.

Публикация С. Шаповалова

У истоков

Сергей Комаров

Беседу ведет В. Иванов

Владимир Иванов. Сергей Васильевич, вы работаете в советском кинематографе более полувека и продолжаете свою научную деятельность. Вы стояли у истоков отечественной науки о кино и профессионального кинообразования. Ваше имя — среди имен пионеров изучения зарубежного экрана. Расскажите, как это все начиналось.

Сергей Комаров. В 1927 году я поступил на искусствоведческий факультет 1-го МГУ. Семеро из его выпускников в 1931 году получили первые дипломы, где было указано: окончил искусствоведческий факультет по специальности «кино». В их числе был и я. Этой своей специальностью мы были обязаны как собственной настойчивости, так и энтузиазму некоторых преподавателей университета — поклонников кино. Вспоминаю, какое удивление мы прочли в глазах декана факультета профессора Бориса Петровича Орлова, когда в 1930 году пришли к нему в кабинет и сказали, что хотим специализироваться именно в области нового искусства. Оказалось, что этот известный ученый-литературовед никогда в жизни не видел ни одного фильма! Настала наша очередь удивляться... Махнув рукой (в прямом смысле) на «заблудших», профессор сказал: «Ну, хорошо, пусть для вас организуют чтение такого курса». Но все дело в том, что тогда вообще не



С. В. Комаров

было такого курса, его некому было преподавать, ведь не только теории, но и истории нового кино не существовало. Но зато были энтузиасты кино — я имею в виду некоторых преподавателей МГУ. Например, профессор Иван Иванович Анисимов, специалист по французской литературе, интересовался развитием мирового кинематографа, особенно французского. Он-то и стал вести у нас занятия по зарубежному кино, читал лекции о Гриффите, Чаплине, французских кинорежиссерах. Сценарист, врач по образованию, Лазарь Маркович Сухаребский рассказал о процессе создания фильмов, уделяя особое внимание научно-популярному кино, с которым сотрудничал. Кинодокументалистикой занимался Григорий Моисеевич Болтянский, который был связан с «киноками». Кстати, он первый высказал предложение о создании в нашей стране киномузея и даже по своей

инициативе стал собирать негативы дореволюционных русских фильмов. Этот уникальный материал он хранил в одной из башен Донского монастыря, а позже, когда перешел работать во ВГИК, этот материал передал в фильмотеку.

Я, еще учась в МГУ, понял, что невозможно всерьез заниматься историей и теорией кино, не имея возможности показывать фильмы, созданные лучшими его мастерами в разное время и в разных странах. Так и родилась мысль о коллекционировании фильмов, в первую очередь советских, а также, по возможности, и иностранных, демонстрировавшихся у нас как до, так и после революции. С этим страстным желанием я после окончания МГУ в 1931 году пошел работать в ГИК.

Преподавательский состав института тогда все больше склонялся к тому, что необходимо переводить учебный процесс на научную основу, изживать дилетантизм и отсебятину в преподавании специальных дисциплин, вести серьезную исследовательскую работу, в том числе по теории и истории кино.

Но можно ли было плодотворно заниматься столь важным делом, если в институте не было самого элементарного научно-вспомогательного аппарата: ни фильмотеки, ни фильмографических и библиографических картотек, ни сценариев и монтажных листов, ни картотеки творческих кадров, ни журнально-газетных материалов, посвященных вопросам кино? Но мы были одержимыми людьми...

В. И. И с чего вы начали?

С. К. С решения как можно скорее создать учебную фильмотеку. Ведь без фильмов обучать будущих кинематографистов было просто невозможно. Директор ГИКа Николай Алексеевич Лебедев посылал меня то на Украину, то в Белоруссию, то в Ленинград с одной-единственной целью — разыскать там бывших владельцев кинотеатров и выяснить, не сохранились ли у них копии старых картин.

Но самым интересным оказалось следующее. В 1931 году приказом Совкино ГИКу передавались копии картин, уже сошедших с экрана. Мы стали обладателями трех-пяти копий одного и того же фильма. И вот из всего этого материала мы собирали, то есть монтировали одну копию, пригодную к демонстрации. Неоценимую помощь в этом оказал Сергей Михайлович Эйзенштейн, который с 1932 года тоже начал преподавать в ГИКе.

В. И. Расскажите об этом поподробнее.

С. К. Хочу сразу сказать, что для меня встреча с Эйзенштейном оказалась вторым университетом. Наша встреча с ним произошла «под куполом»... Куполом бывшего ресторана «Яр» (ныне гостиница «Советская»), где в 1931 году располагался ГИК. В самых больших залах располагались кинотеатр (в Наполеоновском зале) и физкультурный зал (в Концертном зале). Аудитории в основном находились в помещениях без окон. Наш кабинет, носивший громкое название «кабинет экспериментального киноведения», вместе с монтажной располагался под самым куполом здания. Лифт туда не доходил, и коробки с фильмами приходилось таскать на себе.

Случилось так, что наш кабинет

оказался рядом с кабинетом режиссуры, где учил студентов Сергей Михайлович. Он часто заходил к нам и вместе с нами смотрел обнаруженные киноматериалы. Человек огромной эрудиции, Эйзенштейн не раз говорил мне: «Фильмы — вот ключ к истории кино». Так он фактически определил направляющую линию в нашей работе. Действительно, если мы хотели создать науку о кино, то прежде всего необходимо было собрать факты — сами фильмы, фильмографические сведения, литературу по кино и т. д. Сергей Михайлович всячески нас в этом поддерживал. Он был словоохотливым человеком, и то, о чем он говорил, в его устах всегда обретало, я бы сказал, глобальный характер. Эйзенштейн рассказывал не просто о данном фильме, но рассматривал его в контексте истории общества и культуры, указывал на его роль и значение в развитии того или иного национального кинематографа. Скажем, я говорил ему: «В киноматериалах без названия я нашел похожие куски — возможно, это один и тот же фильм?» Сергей Михайлович тут же просил их показать, и вот я слышу: «Нет, вы ошибаетесь. Костюмы, действительно, похожи, но они не одинаковы. Вот этот костюм — XVI века, а этот — XVIII. Не впадайте в неточность...»

В. И. Когда же в ГИКе появилось свое собрание фильмов — первая советская фильмотека?

С. К. В 1931 году, когда я пришел в институт, здесь было всего 19 фильмов. Через несколько лет мы уже имели около 3000 названий советских и иностранных картин — художественных, документальных и научно-популярных. Хотел бы вспомнить о той практической помощи, которую в этом деле оказал нам такой большой мастер, как Юрий Желябужский. Часто именно через него мы получали деньги на кинопленку для печати фильмов по восстановленным нами негативам. Копии своих картин, находившихся у него дома, передал нам Яков Протазанов. Дело было сделано — с 1934 года лекции в ГИКе шли с показом фильмов. Наша фильмотека стала научным учреждением. О нашей коллекции стало известно за рубежом, и в 1937 году основатель французской синематеки Анри Ланглуа писал, что первый киноархив в мире был создан именно в Государственном институте кинематографии в Москве. Наш труд был высоко оценен — на Всемирной выставке в Париже в этом же году я получил почетный диплом.

В. И. А что легло в основу теоретических курсов, преподающихся и сейчас во ВГИКе?

С. К. Записанные, обработанные и изданные в виде учебных пособий лекции преподавателей института. На выделенные нашему кабинету специально для этой цели средства мы обеспечили стенографирование занятий, проводившихся Сергеем Михайловичем Эйзенштейном с будущими режиссерами, Валентином Константиновичем Туркиным — со студентами сценарного факультета, Иваном Александровичем Бохановым — с будущими операторами, Николаем Алексеевичем Лебедевым, мной, Николаем Михайловичем Иезуитовым — по истории советского и зарубежного кино. Позже мы стали издавать и теоретические работы, специально написанные мастерами совет-

ского кино, преподававшими во ВГИКе, — Довженко, Роммом, Головней, Тиссэ, Юткевичем.

Кабинет киноведения стал собирать различные фильмографические материалы. Например, Вениамин Евгеньевич Вишневский занимался картотекой фильмов, Николай Михайлович Иорданский вел в кабинете библиографию фильмов и творческих работников. С помощью Валентина Константиновича Туркина, помнившего все фильмы, которые ему довелось увидеть, мы начали научную обработку исходных материалов — ведь в ГИК был передан архив Главреперткома до 1930 года, и мы стали обладателями уникального материала — сценариев и монтажных листов всех без исключения советских фильмов, списков состава съемочных групп и т. д. Собственно, на этой основе и был создан кабинет кинодраматургии, куда должны были сдаваться сценарии всех выходивших на экран отечественных картин.

В. И. Сергей Васильевич, в 1965 году вышла из печати «История зарубежного кино, том I», автором которой являетесь вы. Как она создавалась?

С. К. Сначала надо вернуться в прошлое. В Государственном техникуме кинематографии курс по истории некоторых зарубежных кинематографий вел большой энтузиаст кино, литературовед и переводчик, хорошо знавший английский язык, Феофан Платонович Шипулинский. На основе своих лекций в ГТК он издал в 1933 году свою работу «История кино на Западе». Ему тогда было около шестидесяти, и Шипулинский стремился найти себе последователей из числа молодых специалистов. Я много раз слушал Шипулинского, считавшегося большим знатоком истории кино, особенно американского. Лекции его были по-настоящему интересны и увлекательны.

Когда я пришел в ГИК, выяснилось, что курс по истории зарубежного кино здесь читать некому. Так как я получил знания в области теории и истории искусства в МГУ, а, собирая фильмы для фильмотеки, почти все смотрел, то в 1933 году согласился на предложение читать лекции по этому курсу. Во многом это были лекции-импровизации, и здесь мне помогла книга Шипулинского. Позже, в 1939 году, когда в Москву из Киева, где он преподавал историю кино в кинотехникуме, переехал Георгий Александрович Авенариус, он тоже стал преподавать историю зарубежного кино. Кабинет киноведения стал на основе наших лекций издавать учебные пособия по истории различных кинематографий, Так, создавая науку, мы и сами учились.

В. И. Почему ваша «История зарубежного кино» появилась лишь в начале 60-х годов?

С. К. Это объясняется тем, что в послевоенное время возникла необходимость создания нового курса — по истории киноискусства братских социалистических стран. Я этим занимался вплотную и много лет. Практически все первые студенты ВГИКа из социалистических стран были моими учениками. Вспоминаю, что специальный курс истории зарубежного кино слушали и будущие режиссеры и сценаристы, которые, вернувшись на родину, помимо основной своей профессии хо-

тели стать первыми преподавателями этого курса в своих странах: Б. Шаралиев, А. Вагенштайн — из Болгарии, Е. Гофман — из Польши, З. Подскальский — из Чехословакии, К. Вольф — из ГДР, М. Месарош — из Венгрии и другие.

В. И. Изучая зарубежное кино, вы и ваши коллеги, конечно, опирались на достижения советского киноведения в целом?

С. К. Разумеется. И в первую очередь — на теоретические разработки фундаментальных проблем творческого метода, идейности, народности и партийности искусства, на марксистско-ленинскую методологию анализа культуры буржуазного общества.

К числу ставших классическими работ надо отнести исследование Эйзенштейна «Диккенс, Гриффит и мы», опубликованное в сборнике, посвященном выдающемуся мастеру мирового кино, статьи Сергея Михайловича о Чаплине, Форде. Важной была статья Довженко об итальянском неореализме, книга Козинцева «Глубокий экран». Различными проблемами зарубежного кинематографа плодотворно занимались Блейман, Юткевич, занимаются Трауберг, Баскаков, Громов. Именно в работах названных мною кинематографистов были заложены марксистско-ленинские методологические принципы изучения мирового кинопроцесса.

Хочу также напомнить, что Эйзенштейну принадлежит первенство в определении характерных признаков так называемого «массового искусства» в капиталистических странах. Я имею в виду его статью «Зритель-творец», опубликованную в 1948 году. Эйзенштейн писал: «Зритель хочет», «зритель просит», «зритель требует». По всему земному шару, во всех кинотеатрах, во всех кинофирмах, во всех киностудиях неизменно слышатся эти фразы.

Ими оправдывается любая макулатура, которая выбрасывается на кинорынки капиталистических стран...

Под «служением зрителю» буржуазные кинематографисты понимают беззастенчивое потворствование самым грубым и примитивным инстинктам и мещанским вкусам. Потворствуя этому, буржуазные кинематографисты одновременно стараются привить зрительскому сознанию те реакционные идеи, которые через сотни фильмов проповедуют хозяева буржуазных стран и работающие на них киноконцерны». Как современно звучат эти слова в наши дни!

В. И. В работах советских авторов о мировом кинематографе всегда присутствует стремление поддержать как лучших, прогрессивных его мастеров, так и тех кинематографистов, которые идут к истине сложным, порой мучительным путем. В связи с этим я вспоминаю вашу статью «Революционно-демократические тенденции в современном киноискусстве Франции», в которой вы писали: «Мы знаем имена многих субъективно честных и талантливых художников, которые выступают с резким осуждением деградирующего мира капиталистических отношений и стремятся в своих произведениях показать его язвы и пороки. К сожалению, иногда эти пороки принимают такую самодовлеющую форму, что привлекают к себе главное внимание зрителей, оставляя в тени критическое

начало фильма... Вопрос о доброжелательной, но принципиальной критике этих произведений является одной из насущных задач советского киноведения».

С. К. Примеры такой доброжелательной, но принципиальной критики содержатся в статьях и книгах известных наших киноведов Баскакова, Караганова, Капралова, . Брагинского, Юренева. Известно, сколь популярны среди специалистов и широкой читательской публики книги «Противоречивый экран» Баскакова и «Человек и миф» Капралова. Читателей привлекает в них стремление исследовать широкий круг вопросов, связанных с развитием современного западного кинематографа. Но мне представляется, что помимо работ такого рода нам необходимы глубокие исследования по отдельным проблемам, примером чему могут служить блестящая книга Юткевича «Модели политического кино» или статьи молодого советского киноведа Разлогова, посвященные различным проблемам западного кинематографа. Такие исследования — серьезный аргумент в теоретических спорах с нашими идеологическими противниками.

Мне представляется также, что современная идеологическая борьба требует от нас, советских киноведов, усилить эффективность нашей контрпропагандистской работы, для чего необходимо добиться ·консолидации всех сил.

Сейчас же мы еще нередко действуем врозь. Основные киноведческие силы — во Всесоюзном научно-исследовательском институте киноискусства и во ВГИКе. Часть киноведов работает в газетах и журналах, например, в «Правде», в «Искусстве кино», в «Советском экране», другая находится на положении «свободных художников». В такой ситуации сложно объединить лучшие киноведческие силы на, так сказать, магистральном направлении, но это необходимо сделать.

В. И. Вы говорите о повышении эффективности нашей контрпропагандистской работы. Основная цель ее, как я понимаю, в том, чтобы вооружить необходимыми идеологическими аргументами не только кинематографистов, но и тех наших зрителей, кто всерьез интересуется проблемами развития современного мирового кино, внимательно следит за новыми, выходящими на экран фильмами, стремится не пропустить картины, демонстрирующиеся в рамках Московского международного кинофестиваля, недель зарубежного кино, регулярно проводящихся в нашей стране. Что, по вашему мнению, необходимо сделать, чтобы целенаправленная деятельность наших лучших киноведческих сил как можно быстрее дала необходимый результат?

С. К. Надо прежде всего обратиться к фильмам, демонстрирующимся в нашем прокате. К сожалению, пока еще наши исследователи редко оперируют этим материалом, хотя это именно тот случай, когда теоретические построения, предложенные автором, могут быть подтверждены экраном. Надо добиться, чтобы наиболее значительные фильмы зарубежного производства, выходящие в прокат, оценивались по достоинству, что в свою очередь должно помочь прокатной судьбе этих лент, обеспечить им как

можно более массовую аудиторию. Не следует также недооценивать отрицательную роль зарубежных так называемых «кассовых фильмов», о чем в свое время предупреждал Эйзенштейн. Эти ленты должны подвергаться серьезному и аргументированному разбору—ведь известно, как апологетически относятся некоторые зрители ко всяким «есениям», «чудовищам» и «танцорам диско»... А пока же мы сталкиваемся с тем, что столь значительные ленты современного прогрессивного кино, как, например, «Китайский синдром» или «Испанки в Париже», не были отрецензированы в широкой прессе и не имели успеха у зрителей. С другой стороны, заговор молчания критики о «Танцоре диско» способствовал незаслуженному успеху этой ленты.

В. И. Сергей Васильевич, если я правильно вас понял, вы считаете одинаково важным обращение к знатокам кино и к массовому зрителю?

С. К. Да, я против разделения киноаудитории. Советский кинозритель имеет право на серьезное к себе отношение. Хотя, и мы должны говорить об этом прямо, не всегда действительно лучшие произведения отечественного и зарубежного кино занимают первые места в списке самых посещаемых фильмов. Почему так происходит?

Об этом и должны думать мы все — практики экрана, работники кинофикации и кинопроката, киноведы и кинокритики.

Современного кинозрителя, по-моему, нужно прежде всего правильно ориентировать — помогать ему разбираться в непростом характере мирового кинопроцесса. И для этого необходимо поднять его информированность, обеспечить ему возможность знакомиться именно с новыми работами мастеров кино разных стран, с литературой и справочниками по интересующим его вопросам. Сейчас же широкий читатель такой возможности лишен — книг и исследований по проблемам развития зарубежного кино выпускается мало, тиражи их явно недостаточны. Вызывает сожаление и тот факт, что работы молодых ученых и критиков редко публикуются для широкого круга читателей. А каким ценным идеологическим ориентиром была бы вся эта литература для молодых кинозрителей — членов киноклубов, кружков кинолюбителей, кинолекториев, учащихся школ... Говоря обо всем этом, о проблемах, которые предстоит решать нашим киноведческим силам, я имею в виду те высокие задачи, которые ставит партия перед советской наукой, призванной обеспечить наступательный характер социалистической идеологии в ее борьбе с идеологией буржуазной.

В декабре этого года исполняется девяносто лет со дня первой публичной демонстрации фильмов братьев Люмьер в Париже. Самое молодое из искусств начало свой путь в рыночных балаганах, и его первыми зрителями были люди из народа. Оно было обращено к народу, оно было просто и примитивно, как лубочные картинки, как произведения фольклора, но фольклора XX столетия, оснащенного техникой, химией и оптикой.

За девяносто лет кинематограф прошел путь от «иллюзиона» до огромной мировой индустрии с мил-

лиардными капиталовложениями. Все это происходило довольно бурными темпами.

На памяти людей одного поколения Великий Немой заговорил. «Фабрики серых теней», как называли раньше киностудии, стали выпускать цветные фильмы. Размер экрана в кинотеатрах стал широкоэкранным, затем широкоформатным, полиэкранным, панорамным и вот-вот станет голографическим.

Все, о чем я говорю, происходило на моих глазах. В 1912 году в маленьком зале кинотеатра «Паризьен» на старом Арбате я увидел первые кинокартины, оставившие неизгладимое впечатление, возможно, определившее и выбор будущей профессии. Но ведь это были коротенькие фильмы, не более ста метров длины. А теперь?!

Теперь мы стоим у порога новой кинематографической эры — кассетного кинематографа.

Это опять крутой поворот в развитии киноискусства. Ведь в недалеком будущем каждый при желании может иметь свою кинотеку. Будут созданы фильмотеки, где можно получить фильм, как сейчас книгу. Будут существовать обменные пункты фильмов-кассет. Уйдут в прошлое огромные фильмохранилища, подобные Госфильмофонду. Сотни художественных полнометражных фильмов уместятся в обычном книжном шкафу.

Совершенно по-новому будут выглядеть и книги по истории кино. Из них уйдут сжатые описания сюжетов фильмов и статичные фотоиллюстрации, далекие от динамики кино. Читатель и критик будут иметь равные возможности в пользовании конкретным материалом исследования — фильмом. Исследователь может тогда углубиться в детальный анализ идейной и художественной сущности кинокартины. Это неизмеримо поднимет уровень научной работы.

Конечно, это взгляд в будущее, своего рода фантазия, но разве не показалось бы фантастичным братьям Люмьер все, что произошло с их изобретением за девяносто лет?!

«Буду только рад, если этот материал окажется полезным...»

Из писем Константина Симонова

9 декабря 1944 года — кто тогда мог знать, что до конца войны оставалось ровно пять месяцев, — Симонов в письме другу рассказывал о том, как между поездками на фронт он живет и работает: «...в последнее время на меня навалили много всяких серьезных общественных обязанностей: ввели в редколлегию Высшего художественного совета кинематографии и т. д. А так как дела серьезные, то приходится работать, и времени уходит ужасно много на это».

В войну Симонов — по нашим нынешним представлениям совсем еще молодой человек, ведь свое тридцатилетие он отпраздновал после Победы — стал обладателем одного из самых громких литературных имен. Прежде всего как поэт — кто тогда не знал «Жди меня», или «Убей его», или «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины...», но и как фронтовой корреспондент, бывавший в самых горячих точках огромного, от Черного до Баренцова моря, фронта и изо дня в день рассказывавший суровую правду о тяжелой и страшной войне, как драматург, пьесы которого шли по всей стране, — был ли в ту пору театр, который не ставил их? Так что приглашение Симонова в редколлегию журнала «Знамя» понятно и естественно.

А вот приглашение в художественный совет при Комитете по кинематографии при СНК СССР? Но и это тоже было вполне закономерным. Ведь к тому времени Симонов уже был очень тесно связан с кино, три его вещи — «Парень из нашего города», «Русские люди», «Жди меня» — были экранизированы, начались съемки «Дней и ночей», кто еще из писателей или кинодраматургов мог похвастаться четырьмя лентами, снятыми за годы войны? Стоит вспомнить и о том, что в конце 1943 года вместе со Всеволодом Пудовкиным Симонов написал сценарий «Смоленская дорога». Правда, сценарий этот не был реализован, не был понят и по достоинству оценен, но когда через много лет он был опубликован, со всей очевидностью выяснилось, что в нем утверждались некоторые принципы изображения войны, принесшие нашему кинематографу немало удач в 60-е и 70-е годы.

В послевоенное время прозаические и драматургические произведения Симонова экранизировались тоже весьма охотно («Русский вопрос», «Четвертый», «Живые и мертвые», «Двадцать дней без войны»). Он написал и несколько оригинальных сценариев для художественных фильмов — нельзя не вспомнить «Бессмертный гарнизон», «Нормандию — Неман». Затем добрых два десятка документальных лент в кино и на телевидении, которые он создал или в создании которых принимал участие. Документалистикой Симонов занимался в последние годы с особым интересом и страстью, и некоторые его вещи — назову хотя бы «Если дорог тебе твой дом», «Чужого горя не бывает», «Шел солдат...», «Солдатские мемуары» — имели принципиальное значение и для кинематографа, и для всего искусства, прежде всего в связи с исследованием Великой Отечественной войны. К этому можно добавить многочисленные статьи Симонова о кино, посвященные широкому кругу проблем.

До конца дней своих Симонов оставался членом коллегии Госкино СССР и правления Союза кинематографистов СССР, и это не были почетные, «представительские» посты, по самому складу своему он был работник и со свойственной ему деловитостью и дотошностью занимался делами кино. «Приходится ра-

ботать, и времени уходит ужасно много на это», — писал он в 1944 году.

Когда в 1976 году на Шестом съезде писателей (это был последний съезд при жизни Симонова) было решено создать секцию «Писатели в кино, на телевидении и радио», доклад на этой секции делал Симонов: никто из известных писателей не занимался так много кино, как он, не знал его так хорошо.

Нет ничего удивительного в том, что в обширнейшем эпистолярном наследии Симонова заметный массив составляют письма о кино и телевидении. Немалая часть их связана с собственной работой писателя для экрана — это не требует особых пояснений, разве могло быть иначе, если почти не было перерывов, во всяком случае продолжительных, когда у него ничего не снималось? Но есть письма — и их тоже много, — на которые я хотел бы специально обратить внимание читателей, потому что все хорошо знают Симонова — поэта, прозаика, драматурга, публициста, но мало кто представляет себе, каким размахом и широтой отличалась его многообразная культурная деятельность. Некоторый свет на это проливают письма Симонова. Он чутко чувствовал существенные потребности времени и был поистине генератором новых идей и крупномасштабных начинаний. Нередко идеи эти имели общекультурное значение, на долгое время определяя фронт очень важных работ. При этом они никогда не бывали расплывчато общими, а неизменно подкреплялись тщательно продуманными конкретными практическими предложениями, подробно разработанными темами, порой — когда дело касалось искусства — даже сюжетами. Всем этим он щедро делился.

Чтобы не быть голословным — два примера.

Когда была создана Экспериментальная студия (Симонов был одним из ее организаторов), в один прекрасный день он прислал в студию рукопись (она хранится в архиве, в ней 19 страниц), которую сопровождало следующее короткое письмо:

«Я попробовал в самой краткой и сугубо предварительной форме записать несколько замыслов тех фильмов, которые, на мой взгляд, в принципе могли бы быть в течение ближайших лет осуществлены нашей студией. Это даже не заявки, а именно замыслы, на основе которых, если они кому-то покажутся стоящими, могли бы быть впоследствии составлены заявки.

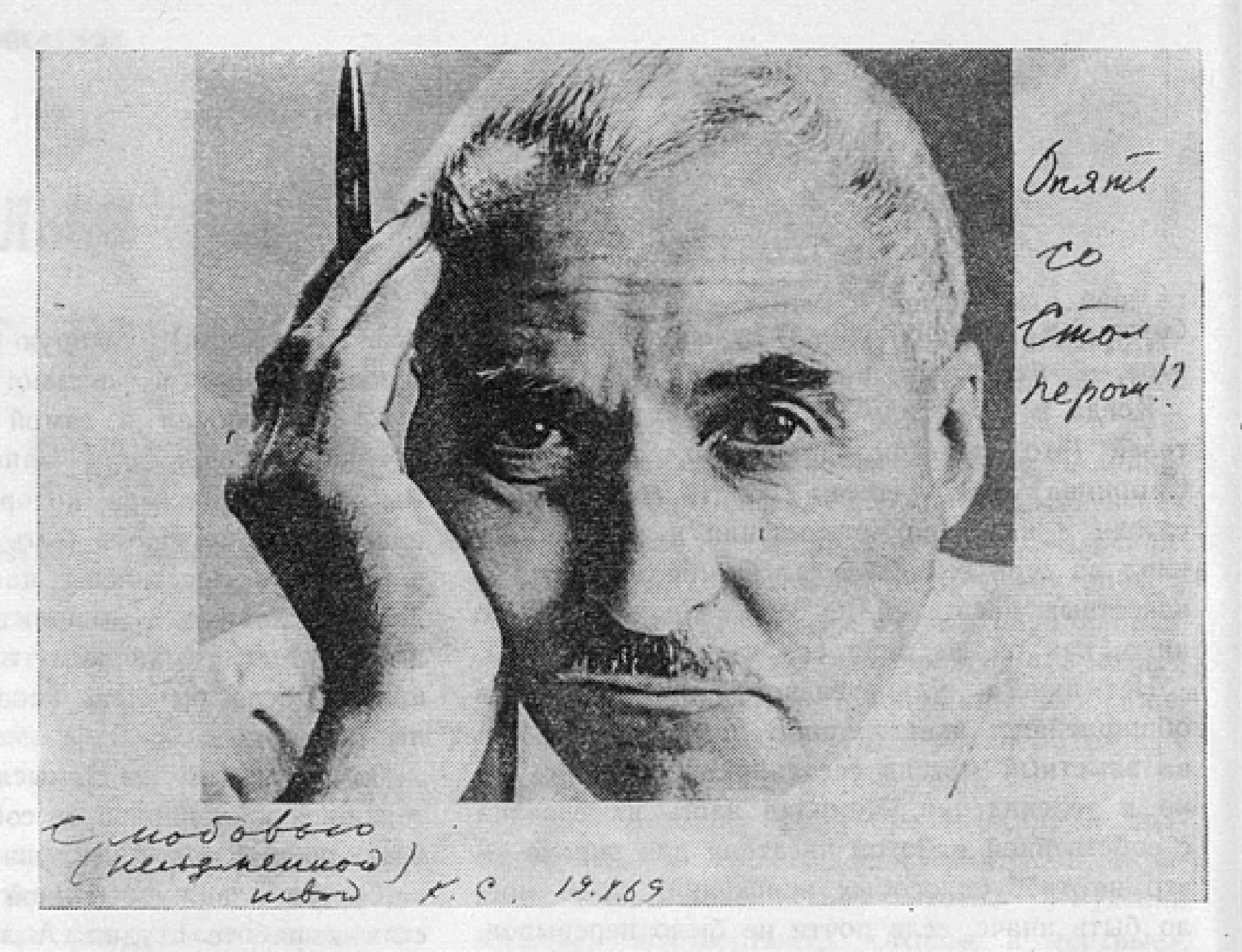
Ни по одному из замыслов я сам, как автор, писать сценариев не собираюсь, но по любому из них готов выступать в роли советчика, в чем и вижу основной смысл своего участия в работе студии. А записал все это на бумагу потому, что, быть может, есть смысл познакомить с этими замыслами какой-то круг авторов, которых в той или иной мере может заинтересовать работа над соответствующими сценариями».

Присланная Симоновым рукопись содержала восемь таких замыслов. Чтобы было ясно, что это такое, одну из записей (экономии места ради не самую пространную, не самую разработанную), которая называется «Поезд», я здесь приведу:

«Кончилась Великая Отечественная война. Войска 2-го Украинского фронта эшелонами пересекают границу Родины. Остановка одного из эшелонов на границе, встреча с землей Родины — начало фильма. Почти все дальнейшее действие фильма — дорога. Через европейскую Россию, через Урал, через Сибирь на Дальний Восток — преддверие новой войны — с японцами, про которую никто не знал, что она продлится всего несколько дней и принесет мало потерь. Это мы знаем сейчас. Тогда, заранее, этого никто не знал.

Люди едут с войны на войну, постепенно все больше осознавая это.

Эшелон идет через страну, которую в течение четырех лет потрясала война и которая



К. Симонов. Надписи на фотографии, подаренной А. Столперу: «Опять со Столпером!?»; «С любовью (неизменной) твой К. С. 19.X.69»

сейчас потрясена приходом мира. В эшелоне едут люди разных возрастов, заслуг, семейных положений. Едут люди, которым очень далеко от дома, и люди, которым до дома рукой подать, но нельзя свернуть на эти пятьдесят-сто верст дороги.

В эшелоне едут люди, которые по дороге могут встретиться с родными и близкими. В эшелоне происходят самые разные вещи, вплоть до самовольных отлучек. Люди встречаются по дороге со счастьем и с несчастьем. Возникает любовь, рушится дружба, появляются и исчезают надежды. Одних дождались, других не дождались, третьи, пройдя через все смерти, узнают, что они живы, а те, к кому они едут, умерли.

Происходит многое и разное. А поезд тем временем идет с войны на войну — с только что кончившейся на еще не начавшуюся. И в общем, самом главном, люди, которые, казалось бы, сделали все, абсолютно все, чего только может потребовать Родина от человека, все-таки готовы еще на одно новое страшное усилие. Сквозь все драмы, сложности, трагедии. В этом должно присутствовать ощущение силы народа.

Я представляю себе конец фильма где-то перед укрепленными позициями японцев в районе Хингана в ту минуту тишины, когда вслед за окончанием артподготовки люди поднимаются в атаку из окопов и укрытий.

Да, в этой войне, которую они начинали в то утро, погибло всего несколько тысяч человек — величина, несоизмеримая с потерями Великой Отечественной войны. Но, во-первых, того, что погибнет всего несколько тысяч человек, никто не знал, а во-вторых, каждый из героев фильма может оказаться в числе именно этих нескольких тысяч».

И второй пример — дело происходит почти через четверть века, в 1978 году. Симонов часто и тяжело болеет. Из больницы он и пишет

письмо председателю Гостелерадио СССР С. Г. Лапину (я не воспроизвожу это очень интересное письмо, потому что оно опубликовано в журнале «Вопросы литературы», 1982, № 5), в котором предлагает «создать телевизионное «Литнаследство», включая визуально неповторимые и невосстановимые впоследствии кадры живых воспоминаний. Сделать фильмы, которые затем понадобятся в учебных программах телевидения, в школах и вузах. Ну, а шире говоря, это будет важная для истории иконография — и чем дальше, тем эти телесвидетельства будут важней для литературной науки». Обосновывая свое предложение, Симонов подробно характеризует «предмет изображения и исследования», «материал», «угол зрения», «меру научности», «объем фильмов», «о ком и о чем» они будут. И, конечно, называет семь конкретных тем, как он любил говорить в таких случаях — для начала.

Приведенные мною примеры подкреплены несколькими публикуемыми в этом номере письмами — не менее выразительными, содержащими не менее серьезные и интересные идеи и предложения. Разумеется, при практическом осуществлении некоторые предложения Симонова видоизменились. Не все были реализованы, ведь многие представляли долговременную программу. Но нельзя не оценить их масштаб — подлинно государственный, их прозорливость и дальновидность, их мощный культурный потенциал. Роль, которую сыграл Константин Симонов в истории нашего кино, определяется не только фильмами, снятыми по его книгам и сценариям, не только документальными лентами, им созданными, но и выдвинутыми им идеями, тем, что он подсказал, на что натолкнул, каким делом увлек.

Письма Константина Симонова публикуются по копиям, находящимся в архиве, который хранится в его семье (АКС — при ссылках на этот архив в комментариях).

Л. Лазарев

И. Г. БОЛЬШАКОВУ[1]

Многоуважаемый Иван Григорьевич!

Я обещал Вам прочесть к 1-му сентября сценарий С. Герасимова и Л. Любашевского «Александр Пушкин» и высказать Вам свое мнение о том, могу ли я и если могу, то в какой форме принять участие в работе над этим сценарием.

К сожалению, я захворал, лежу и поэтому, чтобы не затягивать дело, вынужден изложить свои соображения письменно.

Задача изображения Пушкина как в литературе, так и в кино необыкновенно трудна. Пушкин велик прежде всего тем, что он написал. Но показывать процесс творчества писателя и в литературе, и в кино труднее, чем показывать что бы то ни было другое.

Это первая трудность.

Биография Пушкина изучена, пожалуй, более подробно и разносторонне, чем биография любого другого великого русского человека той эпохи. Она широко известна народу, и поэтому, рассказывая языком кино жизнь Пушкина, очень трудно ввести ее в рамки полуторачасового фильма, не заслужив совершенно законного упрека в том, что много необыкновенно важных и широко известных обстоятельств жизни поэта обойдено, упущено или показано недостаточно широко.

Это вторая трудность и тоже очень большая.

При всем интересе к биографии Пушкина — Пушкин как создатель и наперсник новой русской литературы,

[1] Большаков Иван Григорьевич (1902—1980) — в то время министр кинематографии СССР.

как человек, открывший новые страницы и в истории русского искусства, и в истории мирового искусства, — фигура громадная, и простое следование его биографии, изложение ее не даст и не может дать полного представления о всей громадности этой фигуры и всего ее значения.

Это третья очень большая трудность, которая наводит на серьезные размышления о том, каким должен быть жанр фильма, что в нем брать из биографии Пушкина и что отсеивать и, наоборот, не следует ли привлечь в него многое из того, что характеризует обстановку в России, в которой мог родиться и сложиться такой гений, как Пушкин. Словом, не следует ли ввести в фильм много такого, что, казалось бы, не имеет непосредственного отношения к биографии Пушкина в узком смысле этого слова?

Я читал сценарий Герасимова и Любашевского с учетом этих трех соображений. Мне кажется, что в итоге работы авторов сделан сценарий, который в общем отвечает задаче создания биографического фильма, посвященного второму — последекабрьскому — периоду жизни Пушкина.

Мне кажется, что авторы в большинстве случаев правильно отобрали наиболее важные моменты биографии Пушкина этого периода и сценарий дает возможность создать биографический фильм при том необходимом условии, что будет выбран отвечающий задаче актер на роль Пушкина, что режиссер правильно проведет его через фильм, и это в конечном итоге решит успех дела в главных его чертах.

В сценарии есть ряд недостатков.

Мне, например, кажется, что жена Пушкина Наталья Николаевна могла бы занимать несколько меньше места в сценарии, чем она занимает сейчас, ибо хотя она сыграла значительную роль в трагедии, оборвавшей жизнь Пушкина, но в то же время имела очень отдаленное касательство к тому, что он писал, к духовной жизни писателя, и это следует учитывать.

Есть у меня также ряд замечаний по некоторым эпизодам, по ряду мест в диалогах сценария, и я готов самым подробнейшим образом, со сценарием в руках, высказать все это авторам, высказать и негативные и позитивные предложения, словом, все, что может пойти, на мой взгляд, на пользу сценарию. В этом смысле я как один из писателей, каждый из которых не может быть равнодушен к созданию произведения о Пушкине, готов принять посильное участие в работе добрым советом.

Что касается соавторского участия в сценарии, о котором первоначально шла речь и с Вами, Иван Григорьевич, и с Сергеем Аполлинариевичем Герасимовым, то я не вижу причин входить сейчас соавтором в почти готовую работу. У авторов уже есть строгий план, есть своя концепция, есть задание, которое они перед собой поставили и которое в общем в этих пределах решили. Мне кажется, что переиначивать сценарий на какой-то другой лад нет никакой нужды. А в пределах замысла авторов помочь им можно и должно без всякого соавторства.

Кстати, повторяю, здесь вовсе не так много надо и делать. По моему глубокому убеждению, единогласного одобрения сценария о Пушкине добиться будет никогда невозможно. У

разных людей будут возникать десятки разных вопросов: почему включено это и не включено это? Почему взят этот период, а не другой? Почему в сценарии не показана вся жизнь Пушкина от рождения до смерти, или, наоборот, почему взят слишком большой период — целых двенадцать лет? Почему авторы сценария о Пушкине Герасимов и Любашевский, а не крупнейшие наши поэты, как, например, Твардовский или Тихонов?

Все эти вопросы есть, будут и останутся. Между тем сценарий существует. В него надо внести некоторые не столько исправления, сколько улучшения, и надо его снимать в кино. То, чего нельзя всем доказать сценарием, может быть, удастся доказать фильмом, образом живого Пушкина, появившимся на экране.

Я глубоко убежден в том, что надо начать снимать фильм по этому сценарию, и чем скорее, тем лучше. Наряду с этим я бы хотел поделиться с Вами следующими соображениями.

Пушкин — тема величайшая. Если уж мы делаем два фильма о Глинке[2], то надо сказать, что при всем величии Глинки фигура Пушкина — неизмеримо более великая в глазах народа и неизмеримо большее значение имевшая в истории и русской и мировой культуры. Не грех будет попробовать сделать о нем и два, и три фильма. Зритель будет благодарен за это.

Я думаю, что, сняв сейчас первый фильм о Пушкине по готовому имеющемуся сценарию, правильно будет заказать нашим писателям и поэтам параллельно второй и третий сценарии о Пушкине: один из них хотя бы попробовать сделать (хотя это неимоверно трудная задача) о всей его жизни, начиная с юности и кончая гибелью; это должен быть фильм, в котором могут быть опущены очень и очень многие подробности биографии, но должна быть показана масштабность фигуры Пушкина. Это, так сказать, фильм о Пушкине и его времени, о Пушкине и народе.

Наряду с таким сценарием, по-моему, необыкновенно интересно было бы избрать предметом изображения в кино отдельные куски биографии Пушкина, такие, на которых можно было бы тоже раскрыть тему — Пушкин и народ, Пушкин и Россия. Одним из таких кусков биографии Пушкина, к примеру, могло бы оказаться его путешествие в Арзрум, путешествие через всю Россию, через весь Кавказ, встречи со ссыльными декабристами, с телом Грибоедова. Мысли, высказывания Пушкина не только как великого поэта, но и как государственно мыслящего человека, как человека, думающего о настоящем и будущем России, могли бы закономерно войти в рассказ об этом годе его жизни. Пушкина можно было бы дать здесь в расцвете его творческих сил, и то, что повествование о нем кончилось бы не его смертью, а возвращением с Кавказа в Россию, — в этом не было бы ничего худого, ибо в народной памяти Пушкин все-таки больше представляется не лежащим на окровавленном снегу на Черной речке,

---

[2] Симонов имеет в виду поставленный в 1947 году фильм «Глинка» (автор сценария и режиссер Л. Арнштам) и фильм 1952 года «Композитор Глинка» (авторы сценария П. Павленко, Н. Тренева, Г. Александров, режиссер Г. Александров).



К. Симонов и А. Столпер. Алма-Ата, 1943

а задумчиво и гордо стоящим на пьедестале на Пушкинской площади в думах о России и русском народе.

Вот над этим куском жизни Пушкина я бы готов поработать для кино один или, скажем, в соавторстве с Николаем Семеновичем Тихоновым, если бы он заинтересовался этим. Говорю это пока совершенно предположительно, потому что я с ним пока на эту тему не разговаривал. Для создания такого сценария, думается, мне бы понадобилось от года до полутора лет, но такой срок меня лично не пугает.

Думаю, что было бы хорошо (это было бы вполне реально), чтобы несколько других наших писателей взялись за несколько тем, связанных с жизнью Пушкина.

Это мое предложение можно было бы обсудить на секретариате Союза писателей совместно с коллегией министерства, ибо дело создания фильма о Пушкине — дело всенародной важности.

А пока что — мой совет, за который я готов нести ответственность, немедля приступить к созданию первой ласточки — фильма по сценарию Герасимова и Любашевского, ибо иначе мы так никогда ни с чего и не начнем, а начать надо — и пора.

Вот, уважаемый Иван Григорьевич, те соображения, которые мне хотелось Вам высказать.

Уважающий Вас

Константин Симонов

1.IX.52

Г. Б. МАРЬЯМОВУ [3]

Дорогой Григорий Борисович!

Не знаю, как там идут дела по поводу создания фильма «Нормандия —

---

[3] Марьямов Григорий Борисович — в то время главный редактор «Мосфильма», в настоящее время секретарь правления Союза кинематографистов СССР.

Неман». Судя по тому, что с конца июля меня никто ни о чем не извещает, — или тянутся, или никак не идут. Что касается меня, то я, с одной стороны, не настаиваю на этой идее, а с другой — не отказываюсь от нее. Но пока что, не скрою, мне все это представляется весьма проблематичным. Впрочем, поживем — увидим!

Суть же моего нового письма сводится к следующему: «Нормандия»-то «Нормандией», будет она или не будет — это будет видно, а следующий военный фильм я хочу все-таки сделать, не откладывая в особенно долгий ящик.

Недавно тут я, читая один Указ Верховного Совета, натолкнулся на кровно мне близкую тему, связанную с войной — с историей летчика Девятаева [4], которому сейчас, много лет спустя, присвоено звание Героя Советского Союза за героический побег из плена. Все, что я пока знаю об этом, укладывается в одну вырезку из газеты, которую, чтобы зря не перепечатывать, прилагаю. Мне кажется, что тут может получиться очень интересный фильм, и написать сценарий про него у меня в высшей степени лежит душа. Это мое прямое дело, и, кроме того, внутренне для меня будет продолжением героической тематики «Бессмертного гарнизона».

Я написал самому Девятаеву письмо с изложением моего плана и с просьбой о встречах и беседах в ближайшем будущем. Если он согласится помочь мне в этом, рассказать все подробно, а через него я думаю узнать и найти и других людей, бежавших с ним, и пополнить материал их рассказами, то я возьмусь за это дело. Если же у него почему-нибудь не будет лежать душа к такому разговору, к такой помощи, то, конечно, я за это дело браться не буду, так что до окончательного решения буду ждать, разумеется, его ответа.

Но предварительно хочу сделать «Мосфильму» эту, пока условную, заявку на написание этой осенью — максимум зимой — сценария под одним из условных названий по Вашему выбору: «Подвиг Девятаева» или «Я бежал из плена».

Что касается того, с кем это делать, об этом мы можем поговорить в конце августа — я 26—27 буду в Москве и позвоню Вам.

Жму руку.
Ваш Симонов

20 августа 1957 года

[4] Девятаев Михаил Петрович — летчик-истребитель, во время войны совершил 180 боевых вылетов, сбил 9 самолетов противника, в 1944 году раненым попал в плен, в 1945 году на фашистском самолете бежал из плена, в 1957 году ему присвоено звание Героя Советского Союза.

В. А. АРХАНГЕЛЬСКОМУ [5]

Уважаемый Виктор Алексеевич!

Я с интересом прочел оба присланные Вами материала, связанные с предложением о создании научно-мемуарных кинобиографических программ. Вопрос серьезный, и я в принципе сочувственно отношусь к Вашим

[5] Архангельский Виктор Алексеевич (1932—1982) — советский режиссер и сценарист научно-популярного и документального кино.

предложениям, но мне кажется, что в них следует внести некоторую ясность.

Думается, что проблема распадается на две части.

Первый вопрос. Необходимо сделать так, чтобы кинобиографические материалы, отснятые при создании тех или иных фильмов и не вошедшие в эти фильмы, не исчезали и не уничтожались. Видимо, надо сделать так, чтобы режиссеры документальных и научно-популярных студий не имели права и возможности сдать очередную картину, связанную с теми или иными кинобиографическими материалами, без того, чтобы не сдать одновременно с нею приведенный в порядок, элементарно смонтированный весь отснятый ими кинобиографический материал.

Небольшая по объему работа, связанная с монтажом и сдачей этих материалов, должна быть заранее включена в смету по картине, а сдача этих материалов, повторяю, должна быть заранее предусмотрена одновременно со сдачей картины.

Если это превратится в систему — а это должно превратиться в систему, — то, очевидно, должен быть разработан и план хранения, выдачи, использования всех накапливающихся кинобиографических материалов.

Добавлю к сказанному, что при планировании кинофильмов, связанных с кинобиографическими материалами, должно предусматриваться, чтобы съемки людей, представляющих интерес для истории, проводились в более широких объемах, чем это нужно непосредственно для данного фильма, и чтобы с этой целью предусматривались определенные дополнительные расходы (небольшие), в том числе и дополнительные расходы пленки (иногда довольно значительные).

В целом этот вопрос, который я попытался здесь сформулировать — и на основе двух Ваших записок, и на основе собственных соображений, сложившихся у меня по этому поводу, — мне кажется в принципе интересным, и я думаю, что его следовало бы обсудить на творческом совещании работников документальной и научно-популярной кинематографии, может быть, специально созванном для этого Союзом кинематографистов. И уже после практических предложений, выработанных в результате такого совещания, надо поставить вопрос на обсуждение Госкино.

Второй вопрос — о выпуске кинобиографических программ — для меня не представляется вполне ясным после того, как я прочел обе Ваши записки. Конкретные предложения потонули среди общих соображений, и я так и не мог себе представить реально, что же будет из себя представлять предлагаемый Вами историко-биографический киноальманах «Люди и годы»? Мой совет, в данном случае начать немножко с другого конца: предложить выпустить, скажем, в этом или в 1974 году опытный киноальманах такого типа, постараться сделать его как можно лучше, как можно интереснее. Показать на конкретном примере, как это может быть сделано, проверить на этом же примере, как принимают такие кинобиографические альманахи зрители, и лишь после этого ставить вопрос о

его периодическом выпуске. То есть сделать нечто вроде пробного номера журнала, как мы это делаем обычно в издательской практике, когда предлагаем выпускать новый журнал или другое, нового типа издание.

Вот те соображения, которые у меня складываются в связи с Вашими записками, которые я в данном случае читал не только как литератор, но и помня о том, что я являюсь членом коллегии Госкино и членом правления Союза кинематографистов.

Уважающий Вас

Константин Симонов

21.III.73

P. S. Если Вы будете ставить волнующие Вас вопросы официально перед Госкино или перед Союзом кинематографистов, Вы вправе воспользоваться моим письмом всецело по Вашему усмотрению. Но у меня есть к Вам один совет: если Вы собираетесь официально ставить эти вопросы, то следовало бы, на мой взгляд, коротко и четко, на двух, максимум на трех страницах, сформулировать практическую суть Ваших предложений так, чтобы было совершенно ясно и конкретно изложено, о чем идет речь, чтобы это не тонуло среди всякого рода мыслей и соображений, отвлекающих от сути. К такому конкретному письму-предложению, адресованному в Госкино или в Союз, или туда и туда, можно приложить дополнением памятную, более обширную записку, но по возможности тоже более четко построенную, чем это есть сейчас в обоих написанных Вами документах.

К. С.

Киностудия «Ленфильм»
Первое творческое объединение
Ф. Г. ГУКАСЯН[6]

Уважаемая Фрижетта Гургеновна!

В ответ на полученное мною от «Ленфильма» письмо хочу вкратце изложить письменно то, о чем я уже говорил, когда был на студии.

Материал, связанный с обороной островов Рыбачьего и Среднего, сам по себе весьма интересен — и по специфическим условиям, в которых там сражались люди, и по драматичности всего того, что там происходило, да и по пейзажу даже.

Думаю, что фильм о Рыбачьем можно делать в двух планах. Брать центром внимания те три-четыре самых драматических и героических дня в июле сорок первого года, когда полуостров был внезапно отрезан продвинувшимися к Мурманску немцами и когда, в сущности, молниеносной организацией обороны на перешейке и была в нашу пользу решена его дальнейшая судьба. Момент в достаточной степени драматический и могущий стать основой для фильма именно об этих днях.

Возможен другой подход — рассказ о тысяче с лишним дней обороны полуострова, об осадном сидении, о бомбежках, о подземных госпиталях, о сложности подвоза грузов и людей под обстрелами и бомбежками, о базе торпедных катеров, о диверсиях в Норвегии в тылу немцев, о норвежских партизанах, переправлявшихся

[6] Гукасян Фрижетта Гургеновна — в то время главный редактор Первого творческого объединения «Ленфильма».

на Рыбачий, и т. д. и т. п. Короче говоря, тема мне кажется при том и другом повороте ее интересной.

А теперь обо мне. Я, очевидно, до конца будущего года напишу повесть из цикла «Из записок Лопатина» [7] — о Севере, в том числе и о Рыбачьем; во всяком случае, Рыбачий будет занимать в этой повести существенное место. В основу повести будет положен уже опубликованный мною рассказ «Иноземцев и Рындин» [8], который впоследствии станет одной из глав этой повести, в которой пойдет речь и о многом другом.

Повторяю, Рыбачий полуостров в ней будет фигурировать. Но все-таки это будет не повесть о защите Рыбачьего, а повесть о Лопатине там, на Мурманском направлении, в том числе и на Рыбачьем. Ничего другого, параллельного, о Рыбачьем полуострове я, как сами понимаете, написать не смогу.

Если Вас в какой-то мере устраивает такая постановка вопроса, то я, как говорится, к Вашим услугам. Если нет, то я не хотел бы оказаться в роли «собаки на сене», потому что тема Рыбачьего, по-моему, важная и хорошая, и если кто-то возьмется за нее впрямую, как говорится, с богом! — пусть делает.

С товарищеским приветом, уважающий Вас

Константин Симонов

24.X.73

[7] Этот замысел не был осуществлен.
[8] Этот рассказ был опубликован в «Литературной России» (1963, 22 февраля).

М. К. КАЮМОВУ [9]

Дорогой Малик Каюмович,
две недели назад мы съехались в Рязани [10] с Хамидом Гулямом, и помимо того, что я был рад этой дружеской встрече, я был рад еще и тому, что Хамид показал мне набросанный им сценарий будущего документального фильма «Голодная степь».

Не знаю, правильно я понял Хамида, но мне кажется, что понял правильно и что Вы, дорогой Малик Каюмович, в работе над этим фильмом будете участвовать не только как руководитель студии, но и как режиссер фильма. Это было для меня радостным известием, я заново вспомнил Ваши работы, которые мне довелось видеть, и, в частности, Ваш очень поэтичный фильм о Вьетнаме [11], который резко отличается от многих других какой-то особой высокой одухотворенностью в изображении людского труда. И вспомнив все это, я подумал о том, что здесь, если говорить о Голодной степи и о том труде, который вложен в нее, Вам, как у нас говорится, и карты в руки.

Сценарий я прочел с интересом, в нем уже и сейчас немало и существенного, и любопытного, хотя я, конечно, как человек, уже причастный к документальной кинематографии, достаточно хорошо понимаю, что окончательный сценарий — это в доку-

[9] Каюмов Малик Каюмович — советский режиссер и оператор документального кино.
[10] В Рязани проходили Дни советской культуры.
[11] Речь идет о фильме «Вьетнам — страна моя» (1960).

ментальном кино не что иное, как окончательный текст монтажных листов. И тут впереди у Хамида еще будет много работы до последнего дня.

Может быть, я ломлюсь в открытую дверь, но у меня есть одно соображение, относящееся к съемкам в Голодной степи, которые, очевидно, предстоят еще и сейчас, этой весной и летом. Хотелось бы почувствовать в фильме ее суровую — подчеркиваю это слово, — суровую красоту. Ведь почему с такой силой и яркостью остаются в памяти те маки, которые вдруг высыпают в степи? Именно потому, что они не надолго, что потом будет жара, будет ветер, будет непогода, будет много трудного на этой так прекрасно, так удивительно выглядящей земле. Будет после этого и было до этого.

Очень хочется увидеть в фильме ту глубинную красоту человеческого труда, которая состоит в преодолении трудностей природы, погоды, непогоды, воды, соли — всего и не перечтешь, с чем приходится сталкиваться человеку в Голодной степи.

Говорю об этом потому, что где-то в сценарии мне немножко не хватило добавочного упора на красоту этого рода, а без красоты этого рода красота труда в полную свою меру вообще не ощущается с тою силой, с какою должна ощущаться, тем более в фильме, повествующем о необыкновенно трудном, длительно трудном, требующем адского терпения деле.

Вот, пожалуй, все, что мне хотелось написать Вам в связи со сценарием. И, как я уже писал Вам, я готов, когда это понадобится, потрудиться над русским вариантом дикторского текста, сделаю это с охотой, но мне бы, учитывая то, что я с головой залез сейчас в работу над собственной картиной «Шел солдат...» и работа эта очень объемна и трудна, хотелось бы знать для лучшего планирования, когда примерно может пойти речь о написании русского варианта дикторского текста? Когда я Вам понадоблюсь?[12] Кстати, с 20-го по 23-е мая у нас в Москве, в Союзе писателей при участии и кинематографистов, и телевизионщиков будет проходить пленум нашего Совета по очерку и публицистике, посвященный участию писателя в работе документального, научно-популярного кино, телевидения и радио. Первые дня два предполагается просмотр многих фильмов, и кино- и телефильмов, разумеется, документальных, а следующие два дня будут отведены выступлениям. Не будет ли у Вас возможности и желания приехать на эти дни в Москву и показать что-нибудь из фильмов, сделанных узбекскими кинематографистами, и, может быть, выступить на этом пленуме? Это было бы очень хорошо.

Буду ждать Вашего ответа. Примерно до 5-го апреля я буду в Москве, с 10-го апреля по 10-е мая мой временный адрес: Кисловодск, санаторий Совета Министров СССР «Красные камни». После этого — опять Москва. Крепко жму Вашу руку

Ваш Константин Симонов

21.III.74

[12] Документальный фильм «Голодная степь» был завершен в 1975 году.



М. Каюмов и К. Симонов работают над дикторским текстом фильма «Голодная степь». Ташкент, 1975

В. Е. БАСКАКОВУ[13]

Уважаемый Владимир Евтихианович, простите, что с запозданием отвечаю на присланные Институтом вопросы[14]. Если делаю это слишком поздно — ничего не поделаешь, сам виноват.

Итак, в том порядке, в каком они заданы в анкете.

1. Из фильмов о войне, сделанных за последний десяток лет, на меня, пожалуй, самое сильное впечатление произвел «Белорусский вокзал», хотя в общем-то это фильм не о войне, а о бывших фронтовиках, но в нем есть нечто самое важное: есть дыхание войны, есть то место в душе человека, прошедшего войну, которое она в этой душе занимает, а через это частное есть ощущение необыкновенной важности и значительности всего, связанного с Великой Отечественной войной в истории нашего народа и нашего общества. Вот чем мне особенно близок этот фильм. Дорог он мне еще и тем, что его сделали молодые люди, которые сами не знали войны или почти не знали ее, но которые зато хорошо знают — это ясно из фильма, — какое место занимает война в душах людей, прошедших через нее.

Отвечаю на 2-й вопрос: думаю, что, в общем, если взять и художественное, и документальное кино, то можно говорить о большем внимании, интересе к теме минувшей войны имен-

[13] Баскаков Владимир Евтихианович — искусствовед, писатель, директор Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства.

[14] Ответы К. Симонова направлены во Всесоюзный институт киноискусства в связи с подготовкой «круглого стола» о фильмах на военно-патриотическую тему.

но в последние годы по сравнению с годами предыдущими.

Ответ на 3-й вопрос: думаю, что лучше всего и плодотворнее всего будет, если мы не будем намечать генеральных путей развития темы войны на ближайшие годы. Не будем канонизировать ни фильмы типа «Летят журавли», ни фильмы типа «Освобождение», беру и то и другое как знаки, к примеру.

Плодотворнее всего, если тема войны будет развиваться в разных аспектах, масштабах, в поисках разных художественных решений.

А если уж говорить об угрозе самого неплодотворного пути движения темы войны в нашем киноискусстве, то это уже намечающиеся сейчас попытки превратить и Отечественную войну, и гражданскую войну в некий «дикий Запад», в некое поле действия для ковбоев и разведчиков.

В приключенческом жанре о войне — и о минувшей, и о гражданской — сделано несколько хороших, стоящих фильмов, но рядом с ними на экран кино и телевидения так и прет макулатура, и это опасно.

4-й вопрос: что касается моих личных планов, то я занимаюсь и буду и дальше заниматься документальным кино, и буду стараться в разных его жанрах сказать побольше достоверного, опираясь на подлинный опыт людей войны, прежде всего солдат, и на подлинные записи разговоров с ними.

Вот, пожалуй, всё, что я могу ответить на эти вопросы. Простите, если поздно. Жму Вашу руку

Ваш Константин Симонов

11.XI.74

Н. Я. СЫЧЕВУ [15]

Уважаемый Николай Яковлевич, я сделал несколько предложений с уточнениями текста плана.

Кроме этого, хотел бы выдвинуть две важные, как мне кажется, для обсуждения на Комитете темы:

1. Неблагополучие со сценарным портфелем на национальных студиях (многих), думается, кроме всего прочего, связано с неправильным зачастую подходом к тематике сценариев. Зачастую игнорируется важнейшее политическое положение о многонациональном единстве советского общества. Очевидно, не всегда обязательно ставить на студиях картины только на собственном национальном историческом и современном материале. Спрашивается — почему не могут быть экранизированы на национальных студиях произведения не только национальной, но и русской классики или сделаны фильмы о деятелях культуры и науки разных национальностей? Делались же в Москве такие фильмы, как фильм о Шевченко, скажем.

Есть, например, основания к тому, чтобы, скажем, сделать в Киргизии фильм по «Мятежу» Фурманова, действие которого развертывалось именно в тех местах.

Почему бы не сделать в Узбекистане фильм о генерале И. Е. Петрове [16], вся жизнь которого до войны

---

[15] Сычев Николай Яковлевич — в то время первый заместитель председателя Госкино СССР, сейчас председатель Госкино РСФСР.

[16] Петров Иван Ефимович (1896—1958) — советский военачальник, генерал-армии, Герой Советского Союза.

была связана со Средней Азией, которого в среднеазиатских республиках помнят и любят и который, кстати, владел языками тех республик, в которых служил?

Почему бы на Украине не сделать фильм о Репине — авторе «Запорожцев», жившем и работавшем на Украине в лучшие свои годы?

Почему бы не сделать в Армении фильм о Валерии Брюсове, столько сделавшем для проникновения армянской культуры в Россию?

Почему бы не сделать в то же время в Москве фильм о замечательной женщине-армянке, столько сделавшей для многонациональной советской культуры, — о Мариэтте Шагинян?

Не обязательно такие фильмы прикреплять к именам — речь идет не об именах, а об образах.

Словом, речь идет о проблеме взаимопроникновения и перешагивания через порой слишком узко и неверно понимаемые национальные границы в культуре и искусстве.

Думаю, что, соответствующим образом сформулировав, нам надо поставить этот глубоко принципиальный и отвечающий духу XXV съезда партии вопрос.

2. Думаю, что нам надо на материале закончившегося пятилетия выяснить, наконец, для себя и проанализировать, для кого мы делаем документальные и научно-популярные фильмы? На основе объективного анализа проката за пять лет надо уяснить: кто смотрит эти фильмы, где и как они прокатываются? Какие из них доходят до зрителя с экрана кинотеатров и какие фактически толь-

К. Симонов и К. Лавров. 60-е гг.



ко с экрана телевизоров? И какие лежат годами без проката где бы то ни было, на сколько-нибудь широкой аудитории?

Надо сделать жесткие выводы о том, что может впредь и что и впредь не сможет претендовать на широкий кинопрокат.

Словом, надо это изучить и принять реальные меры, в том числе и меры по производству фильмов приемлемого прокатного материала.

В плане много хорошего и важного сказано о производстве и пропаганде этих фильмов. Но это может остаться всего-навсего добрыми пожеланиями, если при этом не будут решены проблемы проката.

Формулировок я не нашел, но суть поставленных здесь проблем, думаю, ясна.

К. Симонов

30.III.76

О. А. КРАСНОГОРСКОМУ[17]

Дорогой товарищ Красногорский, спасибо за Ваше письмо. Вы правильно ставите вопрос о том, что и тыл, и фронт в годы Отечественной войны были в едином военном лагере. В какой-то мере необходимость изображения тыла наряду с изображением фронта мы учли, работая над фильмом «Шел солдат...», который, очевидно, пойдет как заключительный фильм всей серии «Солдатские мемуары». Но, кроме того, сейчас, работая над картиной о танкистах[18], мы уделили там довольно важный, существенный эпизод работе тыла и отчасти нас к этому подтолкнуло Ваше письмо, за которое благодарю Вас.

Думаю, Вы правы: мемуары тружеников военного времени нужно делать на телевидении вслед за «Солдатскими мемуарами». Боюсь, что у меня лично не хватит сейчас сил на это, я уже несколько лет занимаюсь «Солдатскими мемуарами». Сейчас у меня на очереди не телевизионная работа, а книга[19], — но я уже говорил с моими товарищами по работе, и, думаю, если они привлекут себе на помощь еще кого-то из писателей, это большое дело можно будет начать на телевизионных экранах. Думаю, что руководство телевидения отнесется к идее, выраженной в Вашем письме, с одобрением[20].

Крепко жму руку, уважающий Вас

Константин Симонов

24.X.1976 г.

Публикация и комментарий Л. Лазарева

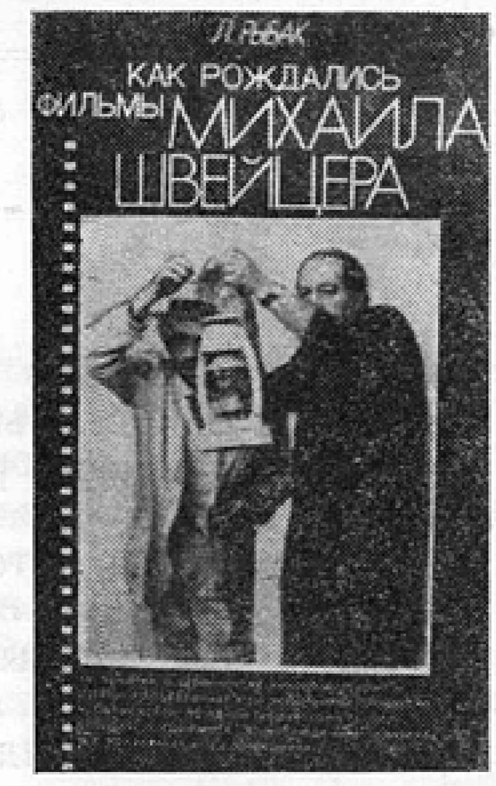
---

[17] Один из многочисленных корреспондентов К. Симонова.

[18] Имеется в виду пятый фильм серии «Солдатские мемуары» — «Не машина, а золото».

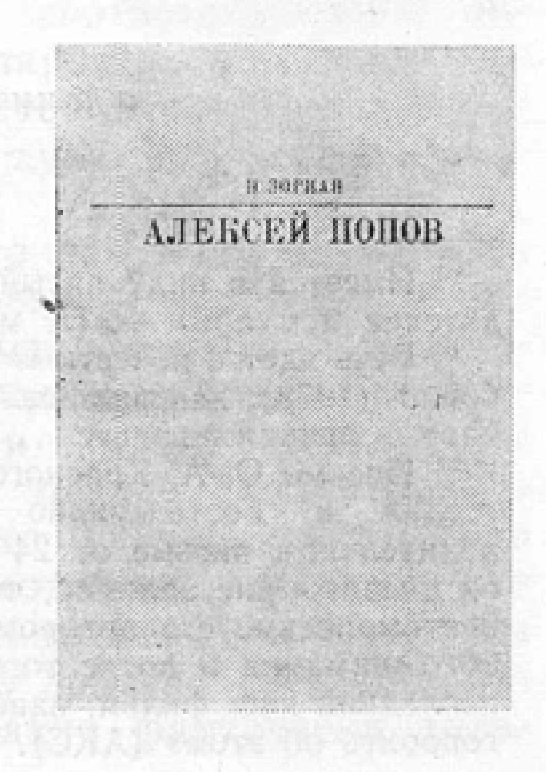
[19] Речь идет о повести «Мы не увидимся с тобой...» (1978), завершившей роман «Так называемая личная жизнь».

[20] Письмо О. А. Красногорского Симонов переслал в Гостелерадио СССР. В сопроводительном письме от 24 октября 1976 года он писал: «Мне кажется, что идея, изложенная в этом письме его автором, заслуживает сугубого внимания и после того, как мы завершим последний наш фильм, наверное, стоило бы поговорить об этом» (АКС).





издано о кинематографе



Л. Рыбак. Как рождались фильмы Михаила Швейцера. М., ВБПК, 1984

Режиссура — не столько кинематографическая профессия, сколько трудная и счастливая человеческая судьба. Это удивительная монодрама экранного творчества, растянутая на целую жизнь. Режиссер берется ставить картину не потому, что это его работа, а потому, что не может отрешиться от своего замысла и испытывает необходимость выразить свои убеждения. Творческое состояние режиссера мучительно и радостно одновременно. Оно возникает в смятенных чувствах и возбужденных рассуждениях, в спорах с помощниками и с самим собой, но, возникнув, позволяет человеку принимать мгновенные и точные кинематографические решения.

Книга Л. Рыбака о творчестве Михаила Швейцера — это книга о том, как рождались фильмы. Она вобрала в себя более чем тридцатилетний путь режиссера от «Кортика» и «Чужой родни» до пушкинских «Маленьких трагедий» и гоголевских «Мертвых душ», еще не законченных к тому времени, когда книга писалась. Однако неверно было бы считать работу Рыбака обычной творческой биографией, где хронологически последовательное продвижение от картины к картине должно обязательно свидетельствовать о нарастающем совершенство-

вании мастерства художника и о таком же неуклонном становлении его внутренней темы. Нет, книга эта так же далека от хронологической регулярности, как и от унылой киноведческой описательности. Если хотите, прелесть чтения в данном случае тем и обусловлена, что композиция книги предельно свободна, на первый взгляд даже случайна, что интонация ее никак не академична — скорее интимно-доверительна и что смысл ее не в оценочном подведении итогов, а в самом «чувстве пути».

Итак, перед нами не биография, а портрет. Причем портрет откровенно импрессионистичный, заведомо фрагментарный, не всегда логичный, в чем-то даже явно противоречивый, но написанный под таким углом зрения, который превращает все эти свойства в достоинства. Ибо этот угол зрения — Михаил Швейцер и его творческий процесс. Порой даже так: творческий процесс и Михаил Швейцер. Потому что логика и психология самого акта кинематографического созидания прослежены в книге, пожалуй, более содержательно, нежели конкретные особенности режиссерского почерка самого героя книги. Но так как творческий акт сам по себе во многом безотчетен и внезапен, внутренне полемичен и парадоксален, литературная манера Рыбака вполне соответствует предмету разговора. Тем более, что авторская позиция глубоко личностная, не чуждающаяся прямоты суждений от первого лица и непосредственного изъявления чувств.

Возьмем хотя бы проблему творческого самораскрытия. Или тесно связанную с ней проблему соотношения объективного и субъективного в искусстве. На этот счет Рыбак уже в самом начале недвусмысленно формулирует: «...художник есть всем явленная сущность и кому-нибудь любезное бытие всегда волнующих его и постоянно утверждаемых мыслей и чувств...» И, чтобы ни у кого на этот счет уже не оставалось сомнений, добавляет: «тем он жив» (с. 23).

Так, четко и определенно заявлен один из главных постулатов творческой концепции самого Рыбака: личность художника входит в содержание творимого произведения на равных основаниях с постигаемой в нем действительностью. Ибо о чем бы ни шла в произведении речь, художественное творчество начинается с самораскрытия автора навстречу постигаемому. Пусть безотчетно, пусть неосознанно, но именно так. И потому не знание приемов, не «набитая рука», а именно эта внутренняя потребность и энергичная готовность выразить себя через окружающее, а тем самым окружающее через себя, — и делает человека художником. И сам Швейцер в одном месте вскользь заметил, что «самовыражение не является его специальной задачей», со всем контекстом его рассуждений куда больше согласуется признание, связанное с постановкой «Золотого теленка»:

«— О чем, о ком я ставлю фильм? Да о себе, о своей жизни, вот в чем дело!.. О себе — каким бы я хотел или не хотел быть. И вообще все мы делаем картины о себе, и это и есть, сказать по совести, полная формула творческого замысла кинорежиссера...» (с. 19).

Это, на мой взгляд, совершенно справедливое утверждение личного и личностного начала применительно к создателю фильма легко может быть воспринято в качестве «красного словца». Подобный парадокс, наверно, не так удивлял бы, когда бы речь шла о лирическом поэте или даже о писателе, словом, о таком акте творчества, который предполагает наибольшую независимость от техники, от других людей, от организационных и материальных предпосылок. Словом, когда бы речь шла о творчестве индивидуальном и автономном. Но профессия кинорежиссера находится в этом смысле на прямо противоположном полюсе. Она обрекает постановщика на вечную зависимость от тысяч привходящих обстоятельств, начиная от не-

обходимости иметь в качестве исходной ступени готовый и заранее утвержденный сценарий и кончая непредсказуемым вмешательством в творческий процесс атмосферных явлений.

Правда, автор фильма не только вынужден применяться к обстоятельствам, но во многом волен и распоряжаться ими. Ведь такой власти и таких материальных возможностей, сосредоточенных в одних руках, мировое искусство тоже еще не знало.

Как бы там ни было, если автором фильма действительно является режиссер (а на этот счет у меня лично никаких сомнений нет), то результат все равно будет зависеть от содержания его личности, от интенсивности взаимоотражения субъекта и объекта художественного познания, запечатленного в произведении. Ибо таков, как мне кажется, источник и критерий художественности вообще, будь то стихотворение или роман, лирическая монодрама или многосерийная эпопея.

Действительно, вопрос о том, кто является автором фильма, не так прост. А в случае Швейцера эта проблема приобретает особую остроту. Тут же замечу, что Рыбака и раньше привлекало преимущественно творчество режиссеров «литературных». Вспомним его выразительные портреты Сергея Герасимова и Юлия Райзмана. Что касается рецензируемой книги, то из нее следует, что творчество Швейцера еще более очевидно покоится на вербальной основе.

«— Да, я существую литературой, словесным искусством, которое может не иметь отношения к экрану, — признается в книге Швейцер. — Конечно, изображение много значит для меня, но основной мой предмет в словах. Я более всего занят тем, что стараюсь поглубже проникнуть в смысл художественного слова...» (с. 41).

Надо отдать должное Рыбаку, он иллюстрирует «непрямое движение режиссера от литературы к экрану» многочисленными примерами. Особенно содержательны в этом отношении изящно написанные этюды, посвященные работе постановщика с актерами. Однако этот авторский акцент не на пластике, не на изображении, не на светописи фильма, а на его слове оставляет в моем сознании, сознании читателя данной книги, ощущение какой-то недостаточности. Но потом я понял, что такое же ощущение присутствовало в моем сознании зрителя, когда я смотрел фильмы Швейцера. Не потому ли, что вербальный строй мышления так до конца и не подчиняется у него требованиям современной кинематографической выразительности, то есть прежде всего — визуальной повествовательности?

И вот мне уже кажется, что кадр для Швейцера привлекателен лишь в той степени, в какой может являть собой опосредованное слово. И вот я уже думаю о том, что если Швейцеру не всегда удается достигнуть в своих фильмах завораживающей эмоциональности, то, может быть, именно потому, что он относится с недоверием к суверенной экранной образности, к изобразительной непосредственности кинoповествования, к естественной ассоциативности монтажа. Словом, к первородности *зримой мысли* и органичности ее *визуального* развития.

Конечно, Швейцер не чета некоторым нашим экранизаторам, считающим свою профессию, по существу, исполнительским искусством. Да, он всегда и везде — оригинальный и убежденный интерпретатор идейно и душевно близкого ему... как бы это выразиться поточнее — литературного произведения, литературного первоисточника... Нет, все-таки хочется сказать — литературного текста. Быть может, все дело в том, что его фантазия не столько поглощена самодвижением *видимой* жизни, сколько занята переводом на экранный язык тонких словесных значений и глубинных вербальных смыслов.

«Швейцер не беден жизненными впечатлениями, но книжное подчас предпочтительно»

(с. 83), — замечает Рыбак. И тогда уже не остается места, добавил бы я от себя, для импровизационной спонтанности чисто пластических решений, для образных воплощений сиюминутного бытия. Впрочем, спора у меня с Рыбаком по этому поводу не получается. Он и сам считает, что «фильм, вбирающий словесное искусство, оберегающий и доносящий до зрителей какие-то качества художественной литературы... это, конечно же, не «чистое кино» (с. 98). Самое любопытное, что против такой квалификации его деятельности не возражает и сам режиссер. По свидетельству Рыбака, Швейцер с готовностью подтверждает, что «художественное слово должно стать главным действующим лицом его кинокартины — иначе, заявляет он, утратила бы смысл вся его работа» (с. 98).

Расставаясь с этой интересной и прекрасно оформленной книгой, я рад, что обрел в лице ее автора явного единомышленника. Осторожно, тактично, но убежденно автор пытается доказать Михаилу Швейцеру, особенно на материале экранизации «Маленьких трагедий», сколь благотворны для конечного результата оказались некоторые его выходы за пределы «вербального кино».

Б. Рунин

В. Никиткина. Свет на лицах. Записки о драматургии документального телефильма. М., «Искусство», 1984

Полтораста страниц этой книжки прочитываешь не отрываясь, что называется, в один заход. Но не потому, думается, что автор записок о драматургии документального фильма предлагает некую новую, теоретически глубоко обоснованную и точно сформулированную систему драматургического строения документальной ленты, хотя ценность многих выводов и серьезность разработки важных профессиональных проблем несомненна. Главное достоинство книги В. Никиткиной «Свет на лицах» видится в удивительном умении ввести читателя в сам процесс творческого созидания, более того — в способности увлечь, захватить этим процессом, сделать тебя едва ли не его соучастником. Человек, создавший для кино и телевидения за двадцать с лишним лет около восьмидесяти работ, получивших высокое признание и в нашей стране, и за рубежом, не просто, как любят у нас говорить, делится опытом — рассказывает о своей жизни, которая всецело отдана сложной, но интересной профессии кинодраматурга.

Нет демаркационной линии между собственно трудом сценариста и его существованием вообще: работа над тем или иным сценарием — это и есть определенный момент «проживания», вбирающий в себя множество впечатлений, острых наблюдений, раздумий. И в первую очередь обогащающий познанием человека, возможностью самого тесного с ним соприкосновения. Вот здесь контрапункт книги, ее идейное и художественное зерно, из которого произрастают любопытные размышления, точные рекомендации, дельные советы, иногда разбросанные крупицами, иногда собранные воедино в некий «алгоритм» написания документального сценария.

Не случайно первая же, вступительная глава включает по-своему примечательный эпизод из биографии автора. Не оттого только, полагаю, что он был одним из тех, которые В. Никиткиной, медсестре Великой Отечественной, после ранения, на госпитальной койке, впервые захотелось зафиксировать на бумаге именно в сценарной форме. Главное, что для семнадцатилетней тогда девчонки произошло о т к р ы т и е ч е л о в е к а. «...Я впервые по-настоящему открыла... что такое доброта. Не Добро (это категория высокая, фило-

софская), но доброта, надежная человеческая доброта. Меня это открытие потрясло своей простотой: делать в полную силу что сможешь именно тогда, когда нужно другому, не ожидая ни просьбы, ни намека, сердцем узнавая о необходимости помочь...» (с. 20—21).

С тех пор, наверное, В. Никиткина всегда стремится «увидеть», понять человека, старается распознать в нем такое, чего он сам, быть может, о себе не знает. «Человек, — пишет она, — не всегда равен самому себе, и вот хочется постичь его, найти в его жизни те мгновения и ключевые ситуации, когда он проявляется в полной мере. Найти и показать» (с. 48). Так рождаются под пером драматурга — в ее рассказах о создаваемых сценариях — поразительные человеческие портреты. Портреты-судьбы. Портреты-характеры.

Кажется, весьма утилитарная задача преследуется в главе «Выбор» — поведать, как происходит сбор материала для документального сценария. Однако автор не только избегает сухих академических поучений, она до краев переполнена впечатлениями от встреч с людьми и прежде всего передает нам это свое чувство — увлеченность человеком, его жизнью. А уж потом вчитываешься в рекомендации, как развивать сценаристу дар общения с людьми, как вызывать ответные токи доверия. Сколь к месту тут найденное, кажется, у Пришвина такое наблюдение: «...если идешь в лес с единственной целью собирать грибы, ты их, может быть, и не найдешь. Но стоит тебе пойти, чтобы насладиться лесом, — вернешься и красотой наполненный, и с лукошком грибов» (с. 47).

Сама следуя этому завету, В. Никиткина набирает завидное «лукошко» человеческих судеб, характеров. Даже данные в отрывочном или штриховом рисунке, они притягивают своей самобытностью, ярко пропечатанной деталью, неожиданным поворотом жизненной ситуации. Живые индивидуальности. Впечатляющий коллективный портрет.

Приведенные в книге отрывки из сценариев и комментарии к ним показывают, как пробивался драматург к открытию сути вещей, как добивался многозначности, объемности — и образа, и эпизода, как избегал случайного, поверхностного, того, что не способно подняться над простой констатацией факта, не позволяет разглядеть его сокровенный смысл. С одной стороны — идти за материалом, слушать его, ничего не навязывая извне, с другой — внимательно и неторопливо обдумывать увиденное. «Многие сценаристы говорят, что они мысленно «прокручивают» весь будущий фильм, а затем просто записывают его. Когда-то мне хотелось так работать, но я остывала к делу задолго до того, как фильм был готов в воображении; ни разу так и не получился у меня этот опыт. Мне надо садиться писать сценарий, когда есть только материал и замысел, пока еще зыбкий, допускающий изменения. И в процессе работы возникают неожиданности. Сценарий обретает форму и, словно одушевленное существо, связан со мной обратной связью. В этом есть какой-то азарт: я думала так, а оказывается, иначе поворачивается, и — смотри-ка! — интереснее...» (с. 65). Конечно, это индивидуальная, личная лаборатория, но наверняка полезная другим, тем более молодым сценаристам.

Для начинающих кинодраматургов книга В. Никиткиной особенно ценна. Она ведь не только о радостях творчества, о находках и, разумеется, о пробелах и неудачах. Она — об ответственнейшем труде документалиста, имеющего дело с живой реальностью, с живыми людьми. Здесь нельзя слукавить, сфальшивить: экран немедленно проявит эту фальшь, он не терпит надуманных наслоений, требует не просто профессиональной честности — высокой этики, рабо-

ты, выверенной по компасу совести.

Любопытно: меньше всего мы видим на страницах книги драматурга Никиткину за письменным столом, куда чаще появляется она на сельских посиделках, в больничной палате, в поле, в школьном классе — там, где задумывается сценаристом и снимается режиссером фильм. Ее наблюдаешь и в монтажной, где складывается лента, и в работе над укладкой закадрового текста, на его записи. В. Никиткина не сомневается: сценарист должен участвовать во всех этапах строительства будущего фильма — «ведь пока создавался фильм, твоя жизнь тоже не стояла на месте» (с. 157). Ведь — добавим мы — это и свои мысли, чувства, знания, и свой внутренний мир приоткрывает автор перед зрителем.

. Вот откуда такое прочное сцепление с режиссурой, к которому всегда стремится в своей экранной работе В. Никиткина, почитая его непременным условием успеха. Разумеется, при наличии того фундамента, о котором уже шла речь, — глубокой правды в изображении жизни. Жизнь необходимо представить зрителю такой, как она есть, настаивает автор и приводит строки поэта Кайсына Кулиева: «Если летит ласточка, не переводи «летит орел». Не подменять действительность своими представлениями о ней, не диктовать героям, какими им быть, — вот основной закон творчества документалиста, который спонтанно возникает в убедительном и ярком рассказе о творческих буднях документального кино.

Меня могут схватить за руку: «Свет на лицах» имеет подзаголовок — «Записки о драматургии документального телефильма», а о специфике собственно телевизионного фильма не сказано в рецензии ни слова. Но так оно и есть в самой книге, что вовсе не следует ставить в упрек автору. В. Никиткина в данном случае не разграничивает теле- и кинофильм, она справедливо полагает, что пишет о том, что роднит, связывает их, а не разделяет. Размышления произрастают на широком пространстве опыта документалиста.

Чему же в итоге учит книга, несколько метафорично названная — «Свет на лицах»? Прежде всего — любви к людям. Той любви, которая, по словам Льва Толстого, состоится, «когда входим в душу другого и чувствуем за него и знаем так же, как и тот знает, что ему дорого, что больно, чем он страдает, чему радуется, в чем его сила и его слабость». Той любви, без которой мертва профессия документалиста, да и все искусство в целом.

Н. Игнатьева

Н. Зоркая. Алексей Попов (серия «Жизнь в искусстве»). М., «Искусство», 1983

Жизнь Алексея Дмитриевича Попова была почти безраздельно отдана театру. Лишь однажды, совсем ненадолго, он отклонился от своей главной дороги и поставил две кинокомедии: «Два друга, модель и подруга» и «Крупная неприятность». В книге Н. Зоркой, посвященной судьбе и творчеству А. Д. Попова, этому коротенькому зигзагу его биографии уделено только семь с половиной страничек. Их более чем достаточно. Автор книги впервые публикует весьма любопытные высказывания Попова: оказывается, в первой своей ленте он сознательно стремился создать «на отечественной почве некий вариант популярной комедии «Наше гостеприимство», где в главной роли Бестер Китон, хотел извлечь непредвиденный комедийный эффект из столкновения устаревшей техники — маломощного запыхавшегося речного пароходика со спокойной красотой русского пейзажа» (с. 151). Н. Зоркая справедливо привлекает внимание читателей к особой позиции, которую сразу же норовил занять По-

пов: кинематограф 20-х годов увлекался урбанизмом и динамикой, Попов же намеревался посмеяться над быстро дряхлеющей техникой и весело восславить людей, сохраняющих интимный контакт с поэзией природы. Ему это удалось, и до сих пор обаятельная комедия «Два друга, модель и подруга», изредка возникая на телевизионном экране, радует своей непритязательной шутливостью.

Точно так же коротко и живо рассказала Н. Зоркая о работе Попова в мастерской Эйзенштейна, о второй комедии, снятой по его собственному сценарию — «Крупная неприятность», о том, какое значение, по словам самого Попова, имела для него «прививка кино» (с. 158). И, кажется, нет причины снова привлекать внимание читателей кинематографического журнала ни к самому Алексею Попову, ни к его жизнеописанию.

На самом же деле всякий, кто интересуется историей советского кино, непременно должен поближе познакомиться с А. Д. Поповым, его творчеством и с книгой о нем. Ибо Алексей Попов был одним из тех очень немногочисленных мастеров, чья работа несколько десятилетий кряду влияла на тонус и дух всего советского искусства. Не только искусства сценического и даже не только смежного искусства экранного, но и, косвенно, на развитие искусства изобразительного, скульптуры, архитектуры, даже музыки. В нашей художественной жизни 40—60-х годов Алексей Попов был в каком-то смысле центральной фигурой, хотя его-то собственные высшие достижения, его лучшие спектакли оставались уже позади, за спиной. Но именно после войны авторитет Алексея Попова в кругу художников стал почти непререкаем.

Начиная с 1946 года в качестве репортера газеты «Советское искусство» я постоянно присутствовал на заседаниях Художественного совета Комитета по делам искусств, работа которого протекала в атмосфере откровенных, свободных дискуссий. Александр Таиров, Юрий Завадский, Соломон Михоэлс, Валерия Барсова, Юрий Шапорин, Константин Зубов, Рубен Симонов, Алексей Дикий, Владимир Дмитриев, Павел Марков, Андрей Лобанов, Николай Охлопков, Михаил Кедров высказывались охотно, живо, причем почти все и почти всегда уходили далеко в стороны от формально означенной повестки дня. Нередко начинались споры. Но когда раздавался глуховатый, интонационно скупой, негромкий голос Алексея Попова, стихали все. Не то чтобы он всегда и во всем был прав. Случалось, опровергали и его аргументы. Он, кстати, никогда на непогрешимость суждений не притязал, более того, нередко как бы и приглашал возразить, поспорить. Не раз и не два я случайно оказывался свидетелем более интимных, дружеских разговоров Попова — с С. А. Герасимовым, М. И. Роммом, М. В. Куприяновым (одним из Кукрыниксов), В. С. Кеменовым, М. О. Кнебель — и всякий раз меня поражала емкость его как будто корявых словесных построений, а главное, их открытость, распахнутость. Попов не высказывал готовые формулы, у него их не было. Он приоткрывал собеседнику ход мысли, еще не добравшейся ни до итога, ни до ответа. Но в этом движении, пусть пока еще неотчетливом, смутном, предугадывался нужный итог и верный ответ. В его громоздких, бурчащих, порой незаконченных, на полуслове оборванных фразах была какая-то смысловая намагниченность, упорная устремленность к цели, она-то вдруг и превращала непритязательную болтовню в серьезный диалог.

Авторитет Попову сообщала не только его вполне заслуженная слава. Среди тех, кто к нему прислушивался, были люди, и сами прошедшие не менее славный путь. Уважение — всеобщее и очень искреннее — вызывала позиция, какую твердо занимал Попов в спорах о современном искус-

стве. Книга Н. Зоркой позволяет понять, какая это была позиция, как она сложилась, по каким основным параметрам противостояла парадности и лакировке псевдореализма послевоенных лет. Всю жизнь Попов испытывал непреодолимую антипатию к модным эстетическим поветриям, к наиболее распространенным, широко тиражируемым приемам. Первую огранку его талант прошел у Станиславского, в Московском Художественном театре. Годы, когда Станиславский вместе с Крэгом мучился над «Гамлетом», когда возникла Первая студия МХТ, где сотоварищами Попова оказались М. А. Чехов, Е. Б. Вахтангов, А. Д. Дикий, а их общим наставником — Л. А. Сулержицкий, имели в жизни будущего режиссера значение прочного фундамента, базы, основы — в эти годы, в этой среде сложилась его индивидуальность. Какая это была индивидуальность, раньше всех понял проницательный Вахтангов. Однажды он предложил Попову работать над «Незнакомкой» Блока. Попов удивился, почему выбор пал на него, совсем еще неопытного. Ответ Вахтангова, который приводит Н. Зоркая, замечателен. «Мне, Алеша, — сказал Вахтангов, — нужны ищущие, а не опытные. Вы умеете увлекаться и заражать других. Вы неспокойный и неудовлетворенный». В этих словах — весь Попов, каким он был и тогда, и много лет спустя, уже многоопытным. Вахтангов добавил еще, что Попов «обладает способностью долго гореть» (с. 75), и этот прогноз тоже стократно подтвердился. Но характерно ведь и то, что Попову поручалась блоковская «Незнакомка», пьеса, которая стилистически совершенно не совпадала ни с устремлениями тогдашнего МХТ, ни с опытами Первой студии, ни с исканиями самого Вахтангова. Вахтангов предполагал, что блоковский спектакль — первый шаг «к повороту». И для «поворота» — вот что примечательно! — ему понадобился «ищущий» Попов (с. 76).

Работа над «Незнакомкой» завершена не была. Но спустя менее чем десять лет, когда Попов вернулся из Костромы (где успешно руководил собственной молодой студией) в Москву, в Третью студию МХТ, вернулся уже после смерти Вахтангова и после сенсационного триумфа вахтанговской «Принцессы Турандот», ему суждено было совершить самый крутой поворот в жизни прославленной, упоенной успехами труппы. Важно понять, куда и зачем он поворачивал, ломая сопротивление актеров, приводя в недоумение критиков. Изящный, грациозный, ироничный арбатский театрик Попов заставил работать над инсценировкой «Виринеи» Л. Сейфуллиной, погрузиться в кондовый и мрачный деревенский быт, заставил полюбить темных мужиков и баб, чья жизнь впервые озарилась светом революции. Рядом с изысканной «Принцессой Турандот» посконная поповская «Виринея» выглядела неказистой замарашкой. Но она легко вписывалась в другой, более широкий контекст, перекликалась с «Матерью» В. Пудовкина и, как справедливо замечает Зоркая, «свое время опережала» (с. 135).

Три момента, самые существенные в этой замечательной работе. Во-первых, ее жгучая современность. Во-вторых, неотразимая, поразившая Луначарского, правдивость основных персонажей: Виринеи — Е. Алексеевой, Павла Суслова — Б. Щукина, Магары — И. Толчанова. В третьих — клокочущее многолюдье и напряженная динамика массовых сцен. Все три эти свойства и впредь сопутствовали режиссуре Попова. Рискну предположить, что методы постановки массовок, примененные в «Виринее» и еще усовершенствованные потом в «Разломе» Б. Лавренева, не были оставлены без внимания ни В. Пудовкиным, ни С. Эйзенштейном, ни братьями Васильевыми. Народные сцены спектаклей Попова служили примером всем, кто хотел — на теат-

ральных подмостках или на экране — показать народ не как дикую толпу, но как силу, способную осознать свой интерес и изменить ход истории.

Новая глава жизни Попова и, соответственно, очередная глава книги Зоркой связаны с его погодинскими спектаклями начала 30-х годов. На этот раз поворот, осуществленный Поповым, был еще более резким, непредвиденным не только для Театра Революции, где он поставил и «Поэму о топоре»; и «Мой друг», но и для всего нашего сценического искусства. И драма, и сцена тогда явственно склонялись к интимности разговорного тона, к психологизму, к погружению во внутренний мир современника. В эту сторону гнули самые репертуарные авторы — А. Афиногенов, В. Киршон, а заодно и комедиографы В. Катаев, В. Шкваркин. Широкие сценические полотна посвящались только тематике гражданской войны: один В. Вишневский отстаивал «беспотолочную драму». Молодой Н. Погодин, очеркист «Правды», много поколесивший по стройкам первой пятилетки, поддержал В. Вишневского, действие своих первых пьес он повел на строительных лесах, в заводских цехах. Это-то и увлекло Попова. В сущности, первые «производственные драмы», о которых ныне так много спорят, Попов поставил полвека назад. Его композиции поражали огромным размахом, угловатой простотой очертаний, неожиданной способностью извлечь высокую поэзию из неблагодарной деловой прозы строительства или производства. И опять в центре видны были легко узнаваемые, подкупающе достоверные, поданные с юмором, но любовно фигуры героев дня: Анка — М. Бабанова, Степан — Д. Орлов, Гай — М. Астангов, Руководящее лицо — М. Штраух.

Общественный резонанс погодинских спектаклей Попова был огромен, отголоски их славы докатились до наших дней. Точно так же велик и значителен был успех шекспировских постановок «Ромео и Джульетта», «Укрощение строптивой». Анализируя все эти спектакли, Н. Зоркая, естественно, по ходу анализа выясняет отношения между Поповым и его учителями, предшественниками — Станиславским, Немировичем-Данченко, Вахтанговым, Мейерхольдом. Ее суждения по этому поводу вполне убедительны, хотя я мог бы добавить, что с годами Попов все меньше ценил Вахтангова и все чаще с уважением вспоминал Немировича. Но досадно другое. Досадна внутритеатральная замкнутость мысли исследователя. Между тем искусство Попова впитывало в себя и опыт нашей литературы, и опыт кинематографа — в первую очередь С. Эйзенштейна.

Перед биографом Попова неизбежно встает и довольно сложная «проблема уходов». Дело в том, что из Московского Художественного, и из Театра имени Вахтангова, и из Театра Революции Попов, пишет Н. Зоркая, «уходил на гребне успеха, не думая о закреплении его, не боясь начинать новую жизнь, не подсчитывая, что теряет» (с. 232). Это верно. Как верно и то, что Попов «был человеком доверчивым, на редкость демократичным» (с. 227). Менее убедительно для меня утверждение Зоркой, что Попов не обладал «свойствами вождя, диктатора» — «непреклонной твердостью, жесткостью, железной волей» (с. 228). Сколько я-то помню, Попов умел поставить на своем, умел держать труппу на почтительной дистанции, и необходимое режиссеру вождевое начало в нем чувствовалось. Но до 1935 года, когда он стал руководителем Центрального театра Красной Армии, Попов работал с актерами, сложившимися и прославившимися до его прихода, еще молодыми, но уже именитыми. Эти актеры способны были вместе с ним совершить один крутой поворот, полностью «перевооружиться», отказаться от прежних навыков, заиграть по-новому. Но когда им казалось, что цель достигнута, дело сделано, лав-

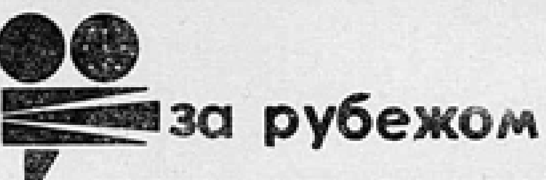
ры пожаты, Алексей Попов снова натягивал поводья и снова пытался их повернуть. Вот тут-то они бастовали. Как забастовали вахтанговцы после лавреневского «Разлома» — на репетициях погодинского «Темпа». Как затормозил ход, заколебался, растерялся Астангов на пути от Гая к Ромео. Актер жаждет продлить вчерашний день, он еще не насытился вчерашней победой. Ему нужна остановка, передышка. Попов же останавливаться не хотел и не умел. Он бросал театры «на гребне успеха». С его точки зрения, труппа, которая довольствуется вчерашними успехами, — вчерашняя труппа.

В Центральном театре Красной Армии ситуация сложилась иная, и трудности, которые перед Поповым возникали, имели совсем иной характер. Он выпестовал коллектив, который верил ему безоглядно. С этим коллективом он осуществил такие интереснейшие постановки, как «Полководец Суворов» Бахтерева и Разумовского, «Давным-давно» Гладкова, «Сталинградцы» Чепурина. Но — из песни слова не выкинешь — затратил огромную энергию и на «Южный узел» Первенцева, «Незабываемый 1919-й» Вишневского, «Флаг адмирала» Штейна, где, как справедливо констатирует Зоркая, в «батальных зрелищах», эффектных и шумных, «люди терялись»... По ее словам, в каждом таком случае «внутреняя связь между творцом и творением оборвана» (с. 270). Боюсь, что это — слишком простая формулировка. Не затрачиваясь, не расходуя душевные ресурсы, Попов работать не умел. И его истинная тогдашняя позиция станет ясна, если мы сравним «батальные зрелища» Попова хотя бы с фильмами «Падение Берлина» и «Клятва», с тем же «Южным узлом» И. Савченко. Почти всегда тщетно, в лучшем случае — с минимальным результатом, но с глухим упорством Попов пытался вопреки канону развернуть свою многолюдную композицию так, чтобы картина вышла не помпезная, не парадная, а суровая, честная.

Н. Зоркая недаром вспоминает «Степь широкую» Винникова, картину ночной молотьбы на колхозном току. Стоит вспомнить и «Совесть» Чепурина, где была не менее сильная и волнующая массовка в заводском цеху. В таких эпизодах Попов делом доказывал то, о чем он тогда говорил с тревогой и болью: нужна правда. Не будем забывать, что в период, когда театральные залы заскучали и опустели, премьеры Попова по-прежнему вызывали всеобщий интерес. Он знал, по какому фарватеру надо вести театральный корабль так, чтобы в безветрии не обвисли, не опали паруса, чтобы днище не обросло ракушками. В это самое время в его труппе вышли вперед Л. Фетисова, Андрей Попов, Л. Касаткина. В это самое время интереснейшие, пусть далеко не полностью реализованные, идеи проступили в его «Ревизоре». А «Поднятая целина» (которую из-за болезни завершить не успел) обещала новый поворот; осуществили его уже ученики Попова.

В книге Зоркой перед нами во весь рост встает крупный, неустанно ищущий художник, всегда остро ощущавший свою ответственность перед широкой аудиторией. Книга — честная, искренняя, талантливая, с ней долго не хочется расставаться. А когда наконец отложишь ее в сторону, думаешь о том, что все-таки цеховую ограниченность, замкнутость в театральном или кинематографическом, музыкальном или зодческом кругу пора преодолевать. Пора осознать, что уровень правды в сообщающихся сосудах разных искусств если и не всегда одинаков, то всегда взаимозависим. Более того, большой художник, в какой бы сфере он ни работал, мощно влияет на жизнь искусства в целом.

К. Рудницкий



Капиталистический кинематограф — часть «культурной индустрии»

Что смотрят в Париже на Больших бульварах?

Синерама

О некоторых аспектах современного кинопроцесса на Западе

К. Разлогов

На апрельском (1985 г.) Пленуме ЦК КПСС подчеркивалось, что сопряжение всей идеологической работы с ускорением социально-экономического развития страны требует всестороннего учета не только совокупности условий внутренней жизни, но и особенностей международной обстановки. Усложнение в связи с этим содержания и методов пропагандистской и контрпропагандистской деятельности и специфика участия в этих процессах систем аудиовизуальной коммуникации, разнообразных форм экранного творчества ставят перед советским киноведением ряд принципиально важных задач, обусловленных необходимостью исследования новых процессов и их практического освоения для эффективного распространения марксистско-ленинской идеологии, правды о реальном социализме. Важнейшее значение здесь имеет изучение специфики экономической, социально-политической и культурно-исторической ситуации отдельных стран и регионов для выявления и поддержки антиимпериалистических тенденций в кинотворчестве, для определения потенциальной аудитории произведений социалистического искусства и учета особенностей их восприятия в изменяющемся социокультурном контексте.

Изучение кинопроцесса в буржуазном обществе предполагает анализ и его внутренних закономерностей, и внешних связей. Ведь на Западе действенной силой общественного развития являются не только фильмы производства промышленно развитых капиталистических стран, но и все множество картин, демонстрирующихся на телевизионных и киноэкранах, получающих отражение в печати, известных кинематографистам и т. п., в том числе ленты, создаваемые в социалистических странах и государствах, освободившихся от колониальной зависимости.

С другой стороны, сам по себе анализ зарубежного материала советскими киноведами является результатом и частью международного общения, существенным фактором борьбы идей. И действенность нашего участия в этой борьбе тем значительней, чем четче мы себе представляем специфику объекта исследования, закономерности его функционирования.

Системы производства фильмов

Производство фильмов при капитализме с точки зрения его экономической основы распадается на две далеко не равноправные части: на традиционную буржуазную кинопромышленность («систему» в терминологии западного киноведения) и на так называемое «альтернативное» («параллельное», «подпольное», «маргинальное» и т. д.) кино. В свою очередь каждая из этих форм внутренне неоднородна и в идейно-художественном, и в социально-экономическом плане. Вместе с тем в целом они не только противостоят друг другу, но и взаимно друг друга дополняют.

«Систему» объединяет коммерческая основа функционирования — фильмы здесь создаются для того, чтобы приносить возможно бóльшую прибыль. В этой сфере действуют общие законы монополистического капитализма. Так, на современном этапе, для которого в целом

характерна диверсификация и интернационализация деятельности крупнейших монополий, кинокомпании становятся, как правило, частью более крупных конгломератов. Один из последних ярких примеров такого рода — приобретение американской фирмы «Коламбиа» компанией «Кока-кола».

Одновременно концентрируется и сам кинобизнес, о чем свидетельствует не столь давнее слияние старейших фирм «Юнайтед Артистс» и «Метро-Голдвин-Майер», точнее — вхождение первой в состав второй. О транснационализации говорит и развитие западноевропейской промышленности, относительно менее монополизированной. Так, французская фирма «Гомон» создала итальянский филиал, став, по существу, первой европейской транснациональной кинокорпорацией. Слияние кинобизнеса с «большим бизнесом» в ряде случаев приводит к сближению кинополитики с «большой политикой». К примеру, в совет директоров фирмы «20-й век — Фокс» были введены такие видные политические деятели, как Генри Киссинджер и Джералд Форд.

Идеологические процессы, сопутствующие монополизации, весьма сложны. Разумеется, для крупных конгломератов, приобретающих кинофирмы, последние суть источник прибыли и сверхприбыли. Но если это условие выполняется, «верховное» руководство, в отличие от традиционных голливудских магнатов, обычно не вмешивается непосредственно в вопросы кинопроизводства и тем более творчества, оставляя это право за специалистами. Учитывая повышенный риск кинодела — в случае успеха фильм приносит баснословные доходы, а в случае неудачи может не возместить и одной десятой доли расходов, — крупные корпорации обладают значительными возможностями маневрирования за счет перетока капитала из других контролируемых ими отраслей. Удар, который оказался бы роковым для самостоятельной кинофирмы, здесь может быть компенсирован уже следующей успешной постановкой. В то же время постоянно убыточное или даже недостаточно прибыльное кинопроизводство, конечно, приводит к очередной перепродаже, а то и к ликвидации кинофилиала. Таким образом, в этой системе экономические рычаги действуют безотказно, а прямой идейно-художественный контроль несколько ослаблен, что и объясняет возможность создания в порядке исключения и произведений относительно прогрессивных, направленных против политики военно-промышленного комплекса, произвола властей, отражающих устремления творческих работников и отвечающих подлинным запросам демократической общественности.

Экономической особенностью большей части кинопродукции, созданной в последнее время в рамках монополий, является удорожание производства (на «боевик» в США в среднем расходуется более десяти миллионов долларов, почти столько же тратится на рекламу) — в основном за счет инфляции, а также из-за применения новой техники, в особенности электронных спецэффектов, играющих во многом определяющую роль в фильмах ужасов, катастроф, в космических лентах и т. п. Хотя в Западной Европе и Японии создание фильма обходится относительно дешевле, общие расходы растут и здесь, поскольку конкурентоспособность продукции зависит и от зрелищных эффектов. Отсюда все большее проникновение американского капитала в кино Западной Европы, широкое распространение совместного производства, охватывающего в настоящее время значительную часть фильмов развитых капиталистических стран.

Неизбежным следствием этой ситуации является изначальный расчет каждой готовящейся картины на максимальный охват зрителей как в стране производства, так и в мировом масштабе, что вызывает особо ощутимую в монополистическом секторе идейно-тематическую

унификацию, стремление нажить капитал на схемах, доказавших свою привлекательность для зрителя. Поэтому здесь и можно более или менее четко проследить чередование мод — картины об индивидуальном терроризме, фильмы катастроф, космическая волна, экранизация комиксов и т. п.

При этом отчетливая тематическая близость, запрограммированная экономическим механизмом, не означает столь же четкой идейной унификации. С легендарно-сказочными лентами из цикла «Звездные войны», которые усиленно эксплуатируются реакционной пропагандой в связи со зловещими планами Пентагона, и открыто антикоммунистическим «Кондорменом» (выпущенный фирмой Уолта Диснея, он, по словам западного критика, рассчитан на детей от пяти до семи лет, манипулирование сознанием которых уже началось) соседствуют отмеченные элементами гуманизма ленты Спилберга «Близкие контакты третьего рода» и «Инопланетянин».

Поскольку дорогие картины могут окупиться только на международном рынке, они, как правило, лишаются четко выраженной национальной специфики и базируют свое воздействие на универсальных психологических механизмах, ориентируясь в первую очередь на молодежь — определяющую часть современной аудитории кинотеатров.

С монополиями, прямо или косвенно контролирующими не только производство, но и прокат фильмов, связано большинство так называемых «независимых» кинопродюсеров. Их «независимость» носит чаще всего лишь формальный характер, ибо картины и снимаются при финансовом участии крупных компаний, и распространяются по их каналам, включаясь в политику монополий. Это касается и многих видных художников экрана, стремящихся работать в благоприятных условиях и достичь наиболее широкой аудитории. К примеру, известный французский режиссер Франсуа Трюффо, по праву считавшийся мастером не богатых постановочных, а относительно камерных сюжетов, в 70—80-е годы начинал работу над очередной картиной, только заручившись предварительной поддержкой одной из крупных американских компаний, как правило, «Юнайтед Артистс» или «Уорнер бразерс».

Вместе с тем здесь есть и своя специфика. Отличительная черта этой, условно говоря, средне- или мелкобуржуазной продукции — ее дешевизна: фильм обходится в 10, в 100, а то и в 1000 раз дешевле, чем «боевик», и соответственно легче и быстрее окупается, хотя, как правило, не может принести крупного, сверхнормативного дохода. Надо подчеркнуть, что недорогие картины снимаются и непосредственно в рамках монополий.

Не будучи в силах конкурировать с гигантами, небольшие компании подчас создают дешевые аналоги «боевиков», но суть их функции не в этом. Они призваны удовлетворять потребности ограниченных групп зрителей и поэтому более гибко и оперативно приспосабливаются к разнородности и изменчивости вкусов. Этот сектор буржуазного кинопроизводства играет важную роль в формировании национальных кинематографий европейских капиталистических стран, ряда государств Азии и Латинской Америки.

В идейно-художественном плане относительно дешевые картины, разумеется, в высшей степени неоднородны. С одной стороны, в них может найти отражение специфика национальной культуры. Ими, как правило, начинают свой творческий путь молодые художники. Сам недостаток средств является не только препятствием, но и стимулом к поиску новых творческих решений, а диапазон таких решений здесь шире, чем в дорогой монополистической кинопродукции. Кроме того, произведения интеллектуального, философского, психологического плана чаще всего и не нуждаются

в дорогостоящих экспедициях, роскошных декорациях или электронике.

С другой стороны, мелкая и средняя кинопромышленность является главным двигателем эскалации насилия и порнографии на экране, коль скоро она не боится оттолкнуть определенную часть аудитории. Правда, в некоторых странах приняты законы, призванные затормозить распространение порнографических и «чрезмерно жестоких» картин (дополнительные налоги, ограничение сети кинотеатров, где они могут демонстрироваться и т. д.). Хотя значение этих мер не надо преувеличивать, известный экономический ущерб продюсерам они приносят. Но тут в силу вступает закулисная игра, построенная на условности границ «чрезмерного» в области секса и насилия, составляющая базу того процесса, который был точно назван В. Е. Баскаковым «респектабилизацией» порнографии. К примеру, картина «Эммануэль 2» в течение нескольких лет во Франции не выпускалась, пока, наконец, ее не признали «непорнографической» и допустили к показу без «дискриминации».

Таким образом, и киномонополии, и среднее, и мелкое кинопроизводство с идеологической точки зрения внутренне неоднородны. О неоднозначности связей между производственно-экономической основой и идейно-творческой направленностью киноискусства свидетельствует и тот факт, что фильмы совместного производства с социалистическими кинематографиями создаются как в рамках монополизированного сектора буржуазной кинопромышленности (советско-американский фильм «Синяя птица» финансировался компанией «20-й век — Фокс»), так и при участии относительно небольших фирм, не только кинематографических, но и телевизионных (примером тут может быть киноэпопея «Великая Отечественная»). Возможности, перспективы и взаимная выгода такого сотрудничества определяются и идейно-политической ситуацией, и экономическим положением той или иной западной фирмы. В эффективном использовании этой формы сотрудничества — особо сложной и трудоемкой, но зато гарантирующей широкий выход к западному зрителю через зарубежного партнера, — заложен один из существенных резервов усиления влияния социалистического киноискусства в мире.

Вместе с тем «систему» в целом объединяет общий экономический закон — дорогие и дешевые фильмы создаются для того, чтобы приносить прибыль, будь то за счет показа в кинотеатрах, по телевидению или на видеоносителях. Отсюда и абсолютная неправомерность еще, к сожалению, бытующего в нашей критике деления западных картин на «коммерческие» и «серьезные». Не вдаваясь здесь в обсуждение весьма сомнительного термина «серьезный», подчеркнем, что все фильмы, создаваемые специально для демонстрации в кинотеатрах, в условиях капитализма являются коммерческими, а потому использование этого термина в качестве оценки качества, уровня или идейной направленности произведения только вводит читателя в заблуждение, маскируя действительные закономерности развития западного кино.

Это сущностное единство способствует взаимопроникновению и взаимосвязи между различными секторами, свободной миграции художников, произведений, жанрово-тематических особенностей. И тут и там дает о себе знать идеологическое давление господствующего класса, примат экономического расчета над культурно-просветительскими функциями экрана, откуда и ведущее положение буржуазно-апологетических и реакционных картин при одновременном, весьма сложном и противоречивом, развитии прогрессивных тенденций.

Иные производственно-творческие особенности отличают другой важнейший сектор капиталистического кинопроизводства, который в западной литературе, как мы уже отмеча-

ли, принято называть альтернативным. При всей внутренней экономической и идейной неоднородности его характеризует одна общая черта — фильмы здесь создаются не для получения прибыли и соответственно, как правило, не для демонстрации в обычной киносети. Главные цели создателей могут быть весьма различными — от стремления двигать вперед «искусство для искусства» до примата идейно-политического, пропагандистского воздействия и экранной агитации.

Каковы источники финансирования альтернативных форм кинопроизводства? Во-первых, картины могут создаваться за счет так называемых «благотворительных фондов» крупнейших монополий. Вкладывая деньги в сферу «культуры», каковой признается наряду с другими видами искусства и киноавангард (но не коммерческое кинопроизводство, функционирующее как обычная отрасль буржуазной экономики), монополии все же остаются в выигрыше, поскольку получают налоговую скидку, зачастую превышающую размеры капиталовложений.

Во-вторых, в этом подразделе распространено также меценатство — то есть финансирование творчества за счет «излишков» средств с целью «приобщения к искусству». Если крупный промышленник может себе позволить роскошь купить киномонополию, то капиталист помельче удовлетворится покровительством отдельному художнику.

Не следует недооценивать идеологический смысл этой широко рекламируемой поддержки художественного творчества со стороны крупного капитала. «Как по мановению волшебной палочки, — пишет американский марксист Майкл Паренти в статье «Монополистический капитал и культура», опубликованной в журнале «Политикал афферз», — безжалостный промышленник превращается в щедрого филантропа, экспроприатор становится «лидером общества», попечителем наших социальных и культурных потребностей. Среди отзывчивой американской аудитории «Мобил ойл корпорейшн» больше известна как организатор «Театра шедевров», чем как бессердечный эксплуататор рабочих-нефтяников на Ближнем Востоке и в других районах мира... Карнеги помнят не из-за рабочих, которых он морил голодом, а за его Карнеги-холл, его фонд и его институт. Главная цель культурного господства капиталистов состоит не в том, чтобы дать нам прекрасные концерты и музеи, а в том, чтобы придать капиталистической эксплуатации видимость предопределенности свыше, чтобы народ научился не только принимать, но и восхищаться и ценить политическое и духовное руководство имущего класса».

Весьма специфическое место, занимаемое экспериментальными лентами в рамках художественного процесса, обусловлено и позицией буржуазного искусствознания, наиболее консервативные представители которого, следуя давней традиции, отказываются рассматривать как творчество коммерческое кинопроизводство, делая исключение лишь для отдельных, специально оговариваемых случаев. Киноискусством, в собственном смысле слова, в этой системе взглядов будет только эстетическое направление в альтернативном кино, где волей все той же буржуазии поощряются сугубо формальные поиски, как правило, свидетельствующие о глубоком кризисе буржуазной культуры в целом. Экспериментальное «подпольное» кино движется в фарваторе современной буржуазной живописи, отчасти поэзии, музыки, некоторых крайних форм театрального творчества и т. п. То есть законы, диктующие «правила игры» в коммерческой сфере, здесь оказываются несущественными.

Несмотря на широкий диапазон исканий, обусловленный отсутствием экономических барьеров, превалирующая часть этой продукции несет на себе проклятие буржуазности,

ибо декларирует решительный отрыв искусства от общественной жизни.

Большая разнородность идейно-художественных тенденций характеризует кооперативы кинематографистов — третью форму финансирования альтернативного кино. Фильмы, созданные в складчину — естественно, чрезвычайно дешевые, — затем предлагаются для продажи или проката, но опять-таки не в сети коммерческих кинотеатров, а на фестивалях, в специализированных залах, в учебных заведениях, клубах, музеях и т. п. В рамках таких кооперативов авторам предоставлена возможность не только экспериментировать, но и выражать свои политические взгляды в публицистических лентах.

Открытая политическая тенденциозность отличает произведения альтернативного кино, создаваемые на средства политических партий и профсоюзных объединений. Конечная цель этих игровых и документальных фильмов — прямое политическое воздействие на аудиторию. Демонстрируются они на рабочих собраниях, политических митингах, партийных съездах и т. д. Их направленность определяет платформа соответствующей организации, чем объясняется идейная неоднородность продукции, коль скоро к средствам кино прибегают и коммунистические, и буржуазные партии, и весьма различающиеся по своим позициям профсоюзные объединения.

Нужно иметь в виду, что перечисленные формы кинопроизводства далеко не исчерпывают всего диапазона альтернативного кино, так как для него особо характерен ненормативный разброс, контрастирующий с унификацией того же монополистического сектора.

Между «системой» и альтернативными формами кинопроизводства возникают порой и взаимосвязи, не отменяющие, однако, их различной экономической природы. Хороший пример в этом плане дает американский документальный фильм «Суматошный мир» режиссера Годфри Реджио. Он создавался в рамках Института региональных исследований в Рочестере — некоммерческого исследовательского центра, деятельность которого финансируется за счет государственных и частных субсидий. И хотя стоимость ленты (работа над ней длилась семь лет и требовала использования сложной электронной аппаратуры) оказалась весьма значительной — около двух с половиной миллионов долларов — фильм не предназначался для выпуска в коммерческий прокат. Поэтому критерий окупаемости на этапе творчества не учитывался. Когда же фильм был окончен, выяснилось, что его идейная актуальность и высокое художественное качество открывают известные перспективы и для коммерческого проката.

Следует подчеркнуть, что неверно было бы считать специфику экономических механизмов, характеризующих различные формы альтернативного кино, чуть ли не гарантией антибуржуазной направленности самих произведений. Стремление многих западных кинематографистов отказаться от сотрудничества с «системой» оборачивается «элитизмом», столь же буржуазным по своей природе, как и «массовая культура» капитализма. Изменяется лишь структура зависимости от господствующего класса. В какой-то мере она действительно становится менее жесткой, оставляя более широкие «поля» для кинематографа, выражающего прогрессивные взгляды и настроения, но в целом буржуазная идеология довлеет и в этом весьма специфическом секторе.

Поэтому не случаен, а глубоко закономерен тот факт, что между открыто коммерческими и альтернативными формами кинопроизводства нет непреодолимой стены. Но в теоретическом и практическом плане их разграничение необходимо прежде всего для того, чтобы учитывать специфику каждого сектора, а также особое положение альтернативного кино, ибо для развития современного западного кинематогра-

фа оно не менее, а подчас и более важно, нежели фильмы текущего репертуара, относительно лучше изученные.

Системы распространения фильмов

В области распространения фильмов положение еще сложнее, нежели в сфере производства. Именно на этом этапе в пределах анализа оказываются не только картины развитых капиталистических стран, но и в целом та часть мировой кинопродукции, которая появляется на экранах Запада. Имеют значение и внутренние мутации в структуре проката, демонстрации, продажи фильмов. Основной формой остается коммерческая сеть кинотеатров, претерпевшая за последние десятилетия существенные изменения. Уже с 50-х годов постепенное падение кинопосещаемости, сопровождавшееся непрерывным ростом цен на билеты и закрытием относительно дешевых залов на окраинах и в рабочих кварталах, привело к концентрации репертуара в дорогих первоэкранных кинотеатрах.

В результате ядро киноаудитории стала составлять молодежь до двадцати пяти лет преимущественно из обеспеченных слоев населения — студенчество, интеллигенция, дети квалифицированных рабочих, мелкой и средней буржуазии. В связи с распространением видеоаппаратуры в будущем можно ожидать новое перераспределение — отток от кинозалов крупной и средней буржуазии, которая может себе позволить комплектовать коллекции более дорогостоящих видеозаписей. Что касается среднего и старшего поколений, то оно было отвоевано у кино телевидением еще в 50-е годы.

Таким образом, коммерческий успех фильмов в сети кинотеатров, определяющий бо́льшую часть доходов кинематографии, по существу, зависит от относительно узкой прослойки населения. Даже в США, где популярность кинозрелища наиболее стабильна, количество ежегодных посещений кинотеатров на душу населения почти в два раза меньше, чем в СССР. Это не может не накладывать своего отпечатка на коммерческую кинопродукцию, при создании которой в первую очередь учитываются специфические запросы активных зрителей. Создание произведений объективно прогрессивной направленности отражает рост влияния передовых идей не только в среде творческой интеллигенции (в кино ей легко просто не дать слова), но и у киноаудитории, в какой-то мере диктующей свои условия кинорынку, особенно в периоды активизации массовых общественных движений.

Сокращение аудитории кинотеатров в известной мере стимулировало и эстетические поиски в направлениях, ранее нерентабельных. Так, среди самых прибыльных фильмов последних лет наряду с американскими и западноевропейскими «боевиками», оказываются такие картины, как трехчасовая экранизация оперы Моцарта «Дон Жуан», сделанная режиссером Джозефом Лоузи, или экспериментально-интеллектуальная лента Алена Рене «Мой американский дядюшка». В удовлетворительных результатах проката лент, сложных для восприятия, известную роль сыграла дифференциация сети кинотеатров, в первую очередь выделение специализированных залов, репертуар которых, во всяком случае по замыслу, программно определяется художественным уровнем произведений.

Кроме того, выделен и ограниченный круг залов для демонстрации порнографических картин, а также лент с особо откровенным показом насилия (последнее касается, разумеется, только тех стран, где демонстрация подобного рода картин допускается в принципе, — в рамках капиталистического мира и сегодня сохраняются весьма значительные различия в строгости общих цензурных ограничений).

В большинстве случаев эти залы подчиняются специальному юридическому и финансовому режиму.

Таким образом, структура буржуазного кинопроизводства, его деление на монополистическое и средне- и мелкобуржуазное получает отражение в системе коммерческого проката, хотя тут и нет полной эквивалентности. В кинозалах «искусства и эксперимента» демонстрируются и дорогие картины, прошедшие по общим экранам, и отдельные наиболее знаменитые произведения альтернативного кино, и т. д. Здесь более эффективно работают косвенные формы рекламы (в частности, отзывы кинопрессы), а не глобальные баснословно дорогие рекламные кампании, сопутствующие «боевикам». В этой сети, как правило, чаще показываются картины из социалистических стран, ибо их высокий художественный уровень, а также престиж уникальности и «экзотики» способствуют успеху, не требующему больших дополнительных затрат на рекламу.

Кроме того, как мы уже отмечали в связи с альтернативным кино, существует так называемый некоммерческий или полукоммерческий прокат фильмов по музеям и синематекам, учебным заведениям, киноклубам. Здесь, разумеется, циркулируют в основном те произведения, которые не имеют существенного коммерческого потенциала, — эстетские ленты, фильмы прошлых лет, в особенности немые, и т. п.

Помимо кинотеатров, важнейшую роль в распространении кинофильмов играет телевидение. В тех странах, где оно носит коммерческий характер, то есть существует за счет платы за демонстрируемую рекламу, киноленты периодически прерываются рекламными вставками. Если зритель хочет избежать этого неприятного эффекта, к его услугам дополнительный платный канал с непрерывным показом. Эта система, как и кабельное ТВ, особенно распространена в США. Очевидно, что по телевизионным каналам многие фильмы охватывают значительно более широкий круг зрителей, нежели при демонстрации в кинотеатрах, а соответственно и совокупное общественное воздействие оказывается если не сильнее, то во всяком случае шире. Поэтому цензурные ограничения на телевидении в западных странах значительно жестче, нежели в кинотеатрах. Запрещение касается не только секса и насилия, но и многих прогрессивных, социально-критических произведений, путь которых на малый экран весьма затруднен.

Отсюда и важное для понимания кинопроцесса деление функций между кино и ТВ — в кинотеатры зачастую идут смотреть то, что на малом экране просто не увидишь. Одновременно стремление к извлечению максимальной прибыли требует создания фильмов для любой аудитории, начиная с детей, способных привести в кинотеатры родителей. Кино и ТВ взаимно подкрепляют друг друга при выпуске киновариантов популярных телевизионных сериалов.

Интенсификации взаимодействия между различными формами экранного творчества в самое последнее время способствовали видеокассеты и видеодиски, представляющие собой самостоятельные и весьма доходные способы распространения фильмов и программ. И хотя по расчетам специалистов около половины коммерческих видеозаписей составляет порнография, оставшаяся часть в значительной мере зарезервирована киномонополиями.

Очевидно, что форма распространения непосредственно не влияет на содержание уже созданных произведений (хотя и затрагивает силу их художественного воздействия и отдельные выразительные компоненты). Однако охват новых слоев зрителей делает видеорынок важным фактором растущей диверсификации кинопроизводства и проката.

Так, принципиально изменилось соотношение в совокупном кинорепертуаре (имеются в виду

не только кинотеатры, но и телевидение и видео) старых и новых фильмов. Схематично положение можно представить следующим образом.

Первоэкранный выпуск, как правило, проводится в кинотеатрах. Одновременно могут быть выпущены видеокассеты и проведена телепремьера тех фильмов, в финансировании которых принимали участие телевизионные компании. Но, как правило, для показа по ТВ устанавливается определенный временной барьер — в общем случае более года: за это время лента должна полностью отработать свое в киносети. Вместе с тем все возрастающие потребности в аудиовизуальных сообщениях в связи с множественностью телевизионных и видеоканалов не только «съедают» фильмы выпуска последних лет, но и требуют все новой продукции для заполнения экранного времени. В результате ТВ в большом количестве предлагает картины прошлых лет и значительную часть альтернативной продукции, так и не попадающей в кинотеатры. Ведь на домашнем экране зритель вполне примет ленту, за которую не станет платить пять долларов в кинотеатре или пятьдесят на видеокассете.

Одновременно социальный престиж киноискусства приводит подчас к стремлению коллекционировать наиболее значительные произведения, а главной доступной формой здесь являются видеозаписи, узкий круг потребителей которых требует более широкого репертуара, нежели сеть кинотеатров.

Но и последняя, в свою очередь, вынуждена перестраивать репертуар. Быстрая смена поколений зрителей, рост их кинематографической образованности, в частности благодаря выдвижению кино в ранг университетской дисциплины, поощряют так называемый «повторный выпуск». К примеру, репертуар парижских кинотеатров в последние годы в среднем на одну треть формируется из фильмов прошлых лет, а летом их доля приближается к ста процентам.

Вовлечение в кинопроцесс на Западе более или менее «старых» произведений, их активное, подчас определяющее воздействие на формирование представлений о кино как полноправном виде искусства, признанные достижения которого имеют непреходящее значение, стимулируют интерес к киноклассике. В кругах интеллигенции возникает также пристрастие к «раритетам», к непризнанным шедеврам.

Это, безусловно, открывает новые возможности для пропаганды советских фильмов, которые в большинстве своем неизвестны массе западных зрителей и поэтому, независимо от времени производства, сохраняют эффект новизны, а в ряде случаев, благодаря усилиям историков кино и критиков специализированных журналов, приобретают заочно репутацию классических.

В этом круге проблем для нас главное — не новая техника сама по себе, а тот немаловажный в современных условиях факт, что для фильмов (в том числе и советских), первоначально созданных для показа в кинотеатрах, существуют параллельно другие способы «дойти» до западного зрителя и соответственно увеличить или изменить, расширить или конкретизировать свою аудиторию. Тем самым, разумеется, существенно меняется общественный резонанс произведения.

Крупные западные специалисты в области проката даже утверждают, что сегодня невозможно сделать картину, которая бы себя не окупила, если это, разумеется, не «суперпродукция». Ведь сбыт и прокат видеокассет, продажа прав эфирному, платному кабельному телевидению, разным телесетям и телецентрам в нескольких странах гарантируют возмещение первоначальных расходов. Можно даже сказать, что в последние годы на рынке видеозаписей создалась исключительно благоприятная конъюнктура, поскольку растущий за счет новых каналов спрос на них значительно превосходит число вновь создаваемых фильмов и

программ, то есть превышает предложение. Правда, по законам капиталистической экономики такое положение долго сохраняться не может, и производство более или менее быстро расширяется. Тем важнее использовать возникшую диспропорцию с целью активизации пропаганды социалистического киноискусства в странах капитала, ибо экономическая заинтересованность в данном случае может оказать противодействие настойчиво воздвигаемым реакционными кругами идейно-политическим барьерам.

Наконец, особой формой распространения фильмов являются кинофестивали и специализированные кинемероприятия. В формировании общественного резонанса искусства экрана их роль зачастую бывает определяющей, поскольку крупнейшие из них пользуются исключительно большим вниманием как общей, так и тем более кинематографической прессы и средств массовой информации, оказывающих прямое воздействие на круг людей, превосходящий количественно даже максимальную аудиторию кинотеатров.

Феномен общественного резонанса

Обращаясь к проблемам общественного резонанса произведений экрана, следует специально выделить несколько факторов, не имеющих прямого отношения к их созданию или демонстрации, но оказывающих существенное влияние на то, как и кем они воспринимаются. Отметим в этой связи, что сам термин «общественный резонанс» представляется удачным потому, что он акцентирует взаимодействие идейно-художественной направленности и содержания произведения с конкретной социокультурной средой, определяющей его истолкование общественным сознанием.

Ведь резонанс произведения и степень его известности в решающей мере зависят от того контекста, в котором оно функционирует. Так, размеры фестивальной аудитории сами по себе несущественны. Важна сила воздействия самого факта включения в программу, критические отзывы, как положительные, так и отрицательные. Все это влияет на потенциальную аудиторию, подготавливая ее к определенному ракурсу рассмотрения произведения как «сенсации». Отсюда и ожесточенная закулисная борьба, которая непрерывно ведется вокруг наиболее влиятельных западных фестивалей, зачастую беспардонное давление крупных монополий и дискриминация, которой подвергаются произведения социалистического искусства.

Для зрительской судьбы фильма на Западе важна своеобразная цепная реакция. Успех на международном кинофестивале в Канне или Венеции, как и премия «Оскар» в США, может стать решающим для возбуждения интереса массового зрителя. Результаты показа в кинотеатрах стимулируют продажу видеокассет, влияют на цены при предоставлении права показа по телевидению, на масштабы телеаудитории и т. д., и все это воздействует на ближайшие и перспективные проекты будущих фильмов. То есть совокупный общественный резонанс не является прямым отражением цифр кинопосещаемости, а весьма сложной производной от него с учетом и факторов иной природы.

В плане идеологическом важна определяющая роль социокультурного контекста в интерпретации отдельных произведений киноискусства. Так, использование того или иного произведения буржуазной пропагандой на Западе базируется не только (а зачастую и не столько) на его непосредственном содержании, сколько на его включении в общеидеологическую ситуацию, структура которой определяется антикоммунизмом как стратегией современного империализма. Поэтому и наша контрпропаганда, обращенная к западной аудитории, должна учитывать эту ситуацию и противодействовать

в первую очередь именно ее глобальным тенденциям, втягивающим в свою орбиту самые разнонаправленные произведения киноискусства, в том числе и из социалистических стран.

Что касается факторов, непосредственно влияющих на общественный резонанс произведения, то здесь в первую очередь надо учитывать рекламу — наиболее сильно действующее и массовое средство обработки потенциального зрителя. Межличностное общение во многом может изменить эффект, на который была рассчитана реклама. Не случайно заведомо «провальный» фильм буржуазные кинопромышленники выпускают одновременно в максимальном количестве залов, чтобы собрать как можно больше зрителей, пока слух не развеет рекламный миф. И, наоборот, картина, вызывающая благожелательный отклик аудитории, часто выпускается без особого шума в одном кинотеатре, и лишь постепенно круг залов расширяется.

Поскольку для исследования кинопроцесса конечный эффект — воздействие кинематографа на человека и общество — особенно важен, то этот фактор надо уметь выявить преимущественно по косвенным показателям — количеству зрителей, характеру откликов и т. п. Идеологическое содержание непосредственного общения между людьми может быть учтено, к сожалению, только по косвенным признакам, чаще всего по прессе.

Текущая кинокритика играет и самостоятельную роль. Поскольку, как правило, издания рассчитаны на разные категории читателей, естественно, возникает разноречивость в оценках, преумножаемая субъективностью индивидуальных суждений. Критики, с одной стороны, формируют мнение зрителей, а с другой — отражают его. Поэтому в аспекте марксистско-ленинского анализа кинопроцесса их суждения репрезентативны не столько сами по себе, сколько как симптомы определенного состояния общественного сознания.

С точки зрения методологии, важно определить и подлинную направленность произведения, и специфику взглядов того или иного автора. Материалы буржуазной печати требуют к себе вдвойне критического, исследовательского отношения.

Какие системы связей соединяют кинопроцесс с художественным процессом в целом? Говоря об альтернативном кино, мы коснулись лишь одной стороны непосредственного взаимодействия, но реально и коммерческое кинопроизводство — составная часть западного искусства, и возникающие здесь контакты не менее существенны.

Несколько схематизируя ситуацию в буржуазном киноведении и теории кино, можно сказать, что они имеют обыкновение объединять различные, зачастую конфликтные тенденции, руководствуясь не принципиально важными, но поверхностными критериями. В монополистический сектор кинопроизводства, скажем, наряду с буржуазными компаниями, западные теоретики необоснованно включают и значительную часть социалистических кинематографий, в особенности советские центральные студии, только на том основании, что кинопроизводство здесь поставлено на промышленную основу, предполагает значительные затраты и рассчитано на массового зрителя. Так формальными критериями маскируется сущностная противоположность между буржуазным и социалистическим способами кинопроизводства и формируется произвольный блок «Голливуд — Чинечитта — «Мосфильм», якобы олицетворяющий единые принципы кинопроизводства и кинотворчества. Источник этой и других характерных теоретических ошибок — произвольная экстраполяция закономерностей, присущих капиталистической системе, на систему социалистическую, где кинопроцесс базируется на принципиально иных основах.

Для того чтобы оказывать успешное противодействие концепциям такого рода, нужно учитывать их реальные истоки. Аргументиро-

ванное опровержение требует доказательного анализа конкретных путей развития советского многонационального киноискусства, причем анализа, обращенного именно к зарубежному читателю и зрителю, учитывающего специфику его взглядов, сформировавшихся под воздействием кинопроцесса на Западе, под давлением антикоммунистической пропаганды.

Здесь открывается широкое поле для контрпропагандистской деятельности, коль скоро во взаимодействии кинематографий всех национальных республик, в примате культурно-просветительной функции кинематографа перед чисто коммерческими соображениями, в планомерной работе социалистического государства по созданию материальной базы кинематографии ярко и наглядно раскрываются преимущества социализма в сфере развития духовной культуры в целом. А специфика современного кинопроцесса на Западе позволяет предположить, что там существует определенная благоприятная почва для позитивного восприятия нашего опыта, обусловленная в первую очередь внутренними процессами — осознанием пагубного воздействия на киноискусство «индустрии культуры», пониманием плодотворности различных социокультурных традиций в противовес монополистической унификации продукта, «рассчитанного на всех», трудностями борьбы за создание полноценных фильмов, выражающих интересы различных стран и народов.

Таким образом, научный анализ структуры кинопроцесса, его ключевых компонентов и механизмов взаимодействия с общественно-политическим, социокультурным и идеологическим контекстом — необходимое условие не только изучения истории кино, но и решения практических задач эффективного использования искусства экрана в пропагандистской и контрпропагандистской деятельности. Именно поэтому исследование кинопроцесса является одной из самых актуальных и перспективных задач советского киноведения в целом.

Экран Парижа — разнообразный и противоречивый

Александр Брагинский

Знакомство с репертуаром парижских кинотеатров полезно начать с материалов, публикуемых в профессиональном журнале «Фильм франсе», который систематически приводит подобную статистику проката фильмов французского и иностранного производства. В номере от 5 октября 1984 года на страницах этого издания под заголовком «Экономическое положение французского кино» были помещены цифры и комментарии, являющиеся своего рода откликом на ряд выступлений прессы по поводу кризиса национальной кинематографии. В частности, это был и ответ на появившуюся незадолго до того в «Монд» статью под красноречивым заглавием «Тяжелое состояние французского кинематографа».

О чем же писала «Монд»? Собственно, ничего принципиально нового в этом материале не было. Там говорилось о снижении уровня производства, о падении посещаемости кинотеатров, о росте цен на билеты и, разумеется, о проблеме борьбы с американской конкуренцией на экране, в последнее время приобретающей характер борьбы за выживание французского кино. Влиятельная газета, отмечая, что в стране сейчас выпускается довольно много картин, признавала, что далеко не все они имеют успех у зрителя. Так, в 1983 году из ста тридцати одной новой ленты окупила себя только двадцать одна, то есть чуть больше шестнадцати процентов. Если в 1980 году средняя стоимость производства фильма составляла три с половиной миллиона франков, то три года спустя она выросла до десяти с половиной миллионов. Отдельные проекты обходятся

еще дороже. Высокие расходы на постановку требуют и дорогостоящей рекламы, а также привлечения крупных «звезд» в расчете на то, что они в любом случае «вытянут» фильм. Стало обыкновением выпускать очередную «ударную» картину одновременно по всей стране, поднимая тираж до нескольких сот копий, чего прежде не делалось.

Как сказано в документе «Общества французских кинорежиссеров», подобная практика «ведет к созданию дорогостоящего и избирательного по своему характеру кино». С другой стороны, процедура выделения субсидий из государственного Фонда помощи кинопроизводству настолько упростилась, что ими получили возможность воспользоваться некоторые дебютанты, не имеющие необходимой подготовки, и просто малоодаренные люди. Последнее обстоятельство приводит к «поощрению убожества», как выразился известный режиссер Марсель Офюльс в беседе с министром культуры Жаком Лангом, опубликованной в «Позитив». Тот же журнал писал осенью 1984 года, что «французское кино стало глупее, так как путает своего зрителя с телевизионным, которого всячески улещивают, успокаивают, оберегают...». Иными словами, отвлекают от кардинальных вопросов современной действительности. Так кризис экономический и творческий влечет за собой идейный кризис, который отражается на содержании фильмов.

Правда, «Фильм франсе» с этим не согласен: по оценкам журнала, и в кинопроизводстве, и в прокате все в общем-то благополучно, поводов для паники нет...

Увы, факты и цифры опровергают сей наигранный оптимизм. Достаточно сказать, что в 1983 году во Франции было сделано на сто фильмов меньше, чем в 1981-м. Добавим, что примерно четвертая часть снимаемых картин — совместного производства, а около одной трети — эротические и порноленты. Таким образом, количество французских фильмов, которые в той или иной мере можно принимать в расчет при оценке состояния национального кино, составляет шестьдесят-семьдесят названий. Тоже, конечно, немало. Но ведь дело не только в количестве, а прежде всего в качестве кинопродукции.

В перечень картин, оказавшихся рентабельными по результатам проката 1983 года, вошли: «Обжоры» Анри Вернея, «Форт Саган» Алена Корно, «Чао, паяц» Клода Берри, а также несколько комедий, в том числе «Пино, простой полицейский» Жиля Жюньо, «Отойди в сторонку» Мишеля Блана, «Рипу» Клода Зиди. Независимо от их различий, все это — ленты, сделанные с трезвым учетом нынешних факторов коммерческого успеха и ориентирующиеся на самую многочисленную часть киноаудитории — молодежь. Знакомство с ними вновь убеждает, что очереди у кинотеатров, где идут американские «блокбастеры» [1], не дают покоя французским продюсерам и прокатчикам.

А им и впрямь есть из-за чего беспокоиться. В 1984 году рекордсменом сборов во Франции стал фильм Стивена Спилберга «Индиана Джонс и Храм судьбы», за ним следовала картина другого американца, Роберта Земецкиса, «В погоне за зеленым бриллиантом». На третьем месте оказалась лента Анри Вернея «Обжоры», заметно опередившая своих отечественных конкурентов. Успех двух сходных по стилистике и содержанию американских «боевиков» и, несомненно, подражательного французского — явление симптоматичное.

Если не вдаваться в подробности, то «Индиана Джонс...» и фильм «В погоне за зеленым бриллиантом» помимо дорогостоящих постановочных эффектов эксплуатируют интерес публики к фантастическим сюжетам и к герою целеустремленному и бесстрашному, обладающему невероятной ловкостью и физической силой. Таков археолог Индиана Джонс, для ко-

[1] Фильмы — чемпионы классовых сборов.



«Форт Саган», режиссер Ален Корно

торого не существует безнадежных ситуаций. Таков и «благородный рыцарь» молодой американской писательницы, переживающей «в погоне за зеленым бриллиантом» серию опасных приключений в колумбийских джунглях. Посмотрим, чем отвечает на это французское кино.

«Обжоры» — повествование о приключениях бравого французского сержанта из Иностранного легиона во время второй мировой войны. ...Тунис, 1943 год. Командование поручает сержанту (Жан-Поль Бельмондо) захватить спрятанный в Эль-Куаре груз золота. Сюжет картины строится, как цепь увлекательных событий, связанных с осуществлением этой сложной миссии. Одолев своих многочисленных противников, герой Бельмондо в конце концов овладевает бесценным сокровищем...

Многое сближает героя Бельмондо с героем Харрисона Форда, с бесстрашным Индио из фильма Спилберга. Сержант, как и Индио, лихо выпутывается из любой переделки: пули словно облетают его стороной, мины рвутся с опозданием, когда он уже в безопасности, а сам «рыцарь удачи» стреляет без промаха, виртуозно водит джип, демонстрирует чудеса ловкости... И все это — с неизменной обезоруживающей улыбкой «доброго малого», хорошо знающего свою выгоду.

Но кое-что и разделяет их. Индио Форда весьма скуп на улыбки, предпочитает не пользоваться огнестрельным оружием, к тому же он бессребреник: свои фантастические подвиги совершает не в целях личного обогащения, а во имя некой «идеи» (в «Храме судьбы» он бескорыстно помогает бедному племени из селения в предгорьях Гималаев вернуть похищенное сокровище, которому поклонялось племя), впрочем, не имеющей существенного отношения к сюжету, чисто приключенческому и целиком вымышленному. У Спилберга — типичная киносказка в придуманных декорациях. У Вернея почти сказочные (по своему неправдоподобию) события происходят в обстоятельствах исторической действительности: в Африке идет война с нацистами. Это несколько «обуздывает» фантазию постановщика и исполнителя цент-

ральной роли. И все же в стремлении преодолеть «досадное препятствие» Верней и Бельмондо нагромождают на экране массу нелепостей, вызвавших справедливый сарказм критиков. Последние и прежде отмечали, что режиссер не в ладах с элементарной логикой и правдоподобием, как уже было в «Трупе моего врага», в «Асе из асов» и «Страхе над городом»; но если там это прощалось (невероятные «подвиги» персонажей принимались в рамках «правил игры»), то в «Обжорах» случился очевидный «перебор». Бельмондо играет типичного флибустьера, действующего в конкретных условиях минувшей войны, — и ему очень быстро перестаешь верить.

Чем можно объяснить кассовый успех «Обжор»? Антиамериканизмом поклонников Бельмондо, которые, как полагают некоторые, предпочитают его персонажей заокеанским киногероям аналогичного плана? Вряд ли. Рене Шато, сопродюсер Бельмондо, однажды назвал этого актера «звездой развлекательного кино». «...А сегодняшний развлекательный фильм, — как полагает Шато, — это кинематографическая культура завтрашнего дня». Вот, оказывается, в чем дело!.. В действительности все, видимо, обстоит куда проще: «Обжоры» сделаны с оглядкой на коммерческие образцы американского кино, которое находит хороший сбыт во Франции, как, впрочем, и в других странах Западной Европы. А Бельмондо, несмотря на штампы и традиционные приемы его исполнительской манеры, прекрасно себя чувствует и все еще неплохо смотрится в стихии условного приключенческого зрелища, в целом не нарушенной и в последней работе Вернея. В подобных картинах важны фигура главного героя, антураж, фабульная канва, а не сюжет в его серьезном понимании; они способны ненадолго развлечь, хотя и быстро забываются. Но немалую часть зрителей это вполне устраивает...

«Форт Саган» тоже история человека, находящегося в труднейших обстоятельствах войны, и действие фильма тоже разворачивается в Африке. Однако в отличие от «Обжор» картина Алена Корно не столь легкомысленна. События ленты начинаются в 1911 году, когда Франция, стремясь всеми силами укрепить свои позиции в Африке, вела жестокую колониальную войну, плела интриги и политические заговоры. В основе сценария — роман Луи Гарделя, получивший награду Французской академии. Как и книга, фильм Корно отмечен элегическим отношением к «добрым старым временам». Потому, наверное, и война, которая здесь показана, не похожа на игрушечную (несмотря на обилие трупов) войну, участником которой был неуязвимый персонаж Бельмондо. В фильме «Форт Саган» льются настоящие пот и кровь, там есть люди, мужественно исполняющие свой долг. Но меня больше интересует другое: почему такая картина появляется во Франции именно сегодня? Как своеобразная реакция на сравнительно недавние события в Чаде и французское военное вмешательство в дела этой страны? Возможно... Хотя настоящие причины, по которым в фильме звучит ностальгия по эпохе колониализма и оплакиваются «герои Сахары», лежат, наверное, глубже.

...Молодой лейтенант Саган (Жерар Депардье) красив, мужествен, честолюбив. Участие в колониальной войне не гасит, а, напротив, возбуждает его романтическое мировосприятие. «Свист ветра, тишина, простор! Здесь могут уместиться девять Франций!» — такой видится Сагану Сахара. Настроение центрального персонажа точно передано в картине, немалую заслугу которой журнал «Ревю де синема» усмотрел в том, что она, мол, лишена примитивной антиколониалистской направленности. Отчасти это верно. Но такому фильму, как мне кажется, не мешало бы более объективно рассказать о времени, в которое жил Саган.

Жерар Депардье называет своего героя «младенцем, который понемногу открывает для

себя мир и становится взрослым. Он не негодяй, не святой, а человек со своими сложностями». В самом деле, Шарль Саган не из числа примитивных натур, ему присущи благородство и честность, но только — в е г о понимании. Так, воспрепятствовав женитьбе своего брата, дабы этот поступок не стал помехой его военной карьере, Шарль невольно становится виновником самоубийства молодой женщины. Но угрызения совести его не мучают: он просто «выполнил свой долг» в отношении младшего брата. «Свой долг» Шарль Саган выполняет и при обороне форта Эссейена (который впоследствии будет назван его именем), проявляя стойкость и героизм. Во имя чего? Во имя интересов французской империи и ее колониальных амбиций — это понятно. Между тем создателей фильма, кажется, меньше всего волнует вопрос о характере войны, в которой «нашел себя» Шарль Саган; для него участие в боевых действиях в африканской пустыне стало формой самоутверждения, что показывается на экране не без симпатии.

По зрелым размышлениям и роман Гарделя, и фильм Корно в наши дни воспринимаются как попытка если и не реабилитировать колониальное прошлое, то уж, во всяком случае, напомнить о «цивилизаторской миссии» Франции и французов в Африке. Характерно, что подобная позиция не встретила особых возражений со стороны критики, сделавшей вид, будто она не замечает проколониалистских мотивов, на мой взгляд, присутствующих в картине. Только на страницах «Юманите» было высказано довольно резкое суждение в адрес героя типа Шарля Сагана: «Как можно восторгаться цивилизацией, которую он (Саган. — *А. Б.)* несет на штыках! Благодарим покорно за такой героизм!» Нельзя не согласиться с подобной оценкой, добавив, что кое-кто во Франции до сих пор болезненно реагирует на все происходящее в ее бывших африканских владениях. Не на этом ли рассчитывали сыграть создатели «Форта Саган», истратившие на фильм пятьдесят миллионов франков?

Таковы эти две большие постановочные картины, которые в сезон прошлого года должны были противостоять голливудским «супербоевикам», вроде упоминавшихся нами лент Спилберга и Земецкиса. Естественно, рядом с ними в репертуаре фигурировали и другие, пусть не столь «громкие», но тоже по-своему приметные фильмы. Забегая вперед, отметим, что некоторые из них отличались куда более тонким вкусом и глубоким содержанием. Но, как обычно, они оказались в меньшинстве — на парижском экране преобладала коммерческая продукция среднего качества.

●

Французский детектив всегда «настаивал» на своем своеобразии: противопоставляя его американскому триллеру или гангстерскому фильму, критика неизменно подчеркивала психологизм наиболее удачных лент популярной во Франции «полицейской серии». В этом, конечно, есть свой резон. К примеру, прокатный успех экранизации известного и нашему читателю детективного романа Жапризо «Убийственное лето», осуществленной Жаном Беккером (Изабель Аджани получила за участие в этой картине премию «Сезар»), трудно объяснить одной лишь увлекательностью криминальной интриги. Относительной гармонии между захватывающим внешним действием и убедительными характерами удалось добиться и в ряде других — сходных с работой Беккера — лентах, среди которых мне хочется остановиться на «Смертельной прогулке» Клода Миллера и на картине «Чао, паяц» Клода Берри.

Частный детектив, излюбленный герой американского «черного фильма», стал в последнее время появляться и во французском кино. Одним из первых к фигуре «привé» (так во Франции называют сыщиков, не состоящих на

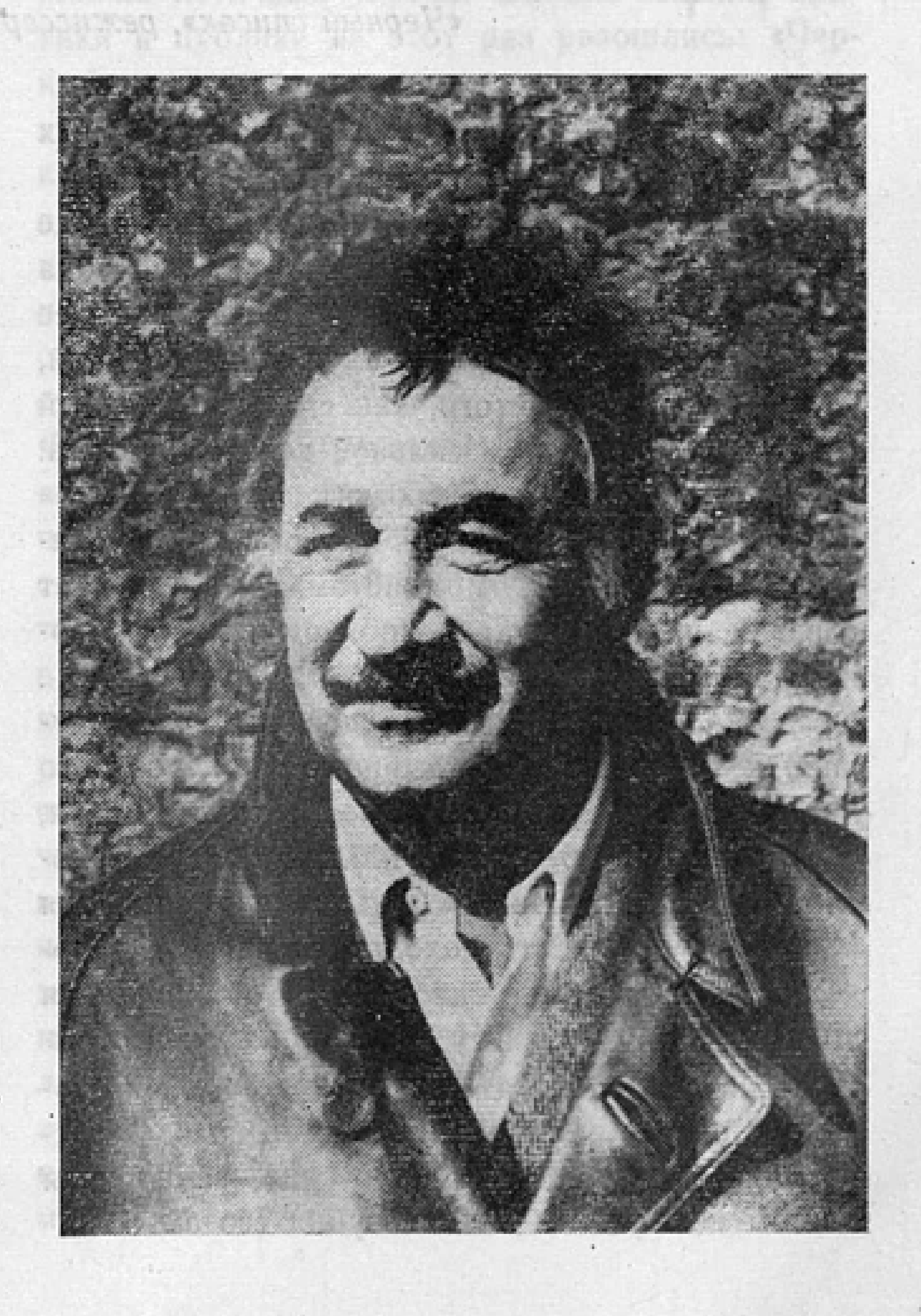
государственной службе) обратился Ален Делон в картине «За шкуру полицейского», где он выступил как актер, продюсер и режиссер. Однако Делон существенно ослабил традиционную для данного жанра интригу поиска за счет неуязвимости своего героя.

По иному пути пошел Клод Миллер в «Смертельной прогулке», главный герой которой, частный детектив по прозвищу Око (Мишель Серро), принимает молодую женщину, убийцу сына богатого брюссельского обувщика, за собственную дочь Мари, оставшуюся с матерью после развода. В течение многих лет Око не доводилось ни разу встретиться с дочерью, и хотя ему известно, что Мари умерла, верить в это он отказывается.

Авторы фильма сталкивают человека с эманацией его расстроенного воображения. Решив, что преследуемая им Катрин, убивающая своих любовников, и есть Мари, Око не столько старается поймать и изобличить преступницу, сколько уберечь ее от полиции. Свою слежку Око продолжает до тех пор, покуда однажды не становится свидетелем самоубийства Катрин. А в финале мы видим его вместе с матерью Мари на кладбище у могилы дочери: только теперь он поверил в ее смерть...

В этой картине скрещиваются две человеческие драмы: мужчины, лишенного семейного счастья, и девушки, которая выросла без отца и ожесточилась настолько, что готова убить всякого, кто к ней прикасается. В «Смертельной прогулке» присутствуют фрейдистские мотивы, Клод Миллер пытается объяснить случившееся с его героями лишь обстоятельствами их личных биографий и болезненной психикой, не затрагивая социальных аспектов. И все-таки, покидая зал, еще долго вспоминаешь затравленный, полубезумный взгляд Катрин (Изабель Аджани досталась трудная роль), полные тоски и боли, надежды и отчаяния глаза Око. Очень точная драматургия, филигранная режиссура позволяют отнести «Смер-

«Рипу», режиссер Клод Зиди





«Черный список», режиссер Ален Бонно

тельную прогулку» к ряду наиболее заметных французских картин сезона 1983/84 года.

Если Око отваживается на что-то вроде бунта против судьбы, то герой ленты Клода Берри «Чао, паяц» Ламбер действует более ординарно. Когда-то он служил в полиции, откуда ушел после того, как его единственный сын умер от слишком сильной дозы наркотика. Ламбер не может себе простить, что «упустил» сына; он наложил на себя своеобразную «епитимью»: устроился «помпистом» — отпускает горючее на бензозаправочной станции в районе Барбеса. Ночами работает, днем пьет... От тяжелой апатии, от полнейшего равнодушия к окружающим бывшего полицейского пробуждает смерть Бенсусана, молодого парня, с которым Ламбер подружился. Бенсусан погиб, нарушив законы «среды»: он попытался присвоить себе часть доходов от продажи наркотиков, которыми снабжали его сообщники по преступному бизнесу. Ламбер намерен отомстить за смерть приятеля. Вооруженный пистолетом, он выходит на «боевую тропу» и расправляется с убийцами Бенсусана, усматривая в этом и месть тем, кто погубил его сына.

Фильм «Чао, паяц» оставляет сильное впечатление, чему он в немалой мере обязан актеру Колюшу, который прежде появлялся чаще всего в ролях комедийных (нашему зрителю знакома, в частности, его работа в картине «Банзай»). Снимаясь у Берри, Колюш создал образ по-настоящему драматический, раскрыв трагедию безнадежного одиночества человека сломленного, но не уничтоженного жестоким испытанием. Атмосфера ночного Парижа, одного из самых неспокойных его мест — Барбеса, превосходно переданная оператором Бруно Ньюттеном, еще более оттеняет эту трагедию.

Любопытно, что в том же районе происходят события «полицейской комедии» Клода Зиди «Рипу» (анаграмма слова «пури» — «гнилье»). Но в отличие от Берри, чье изображение парижского дна внушает омерзение и ужас, Зиди предпочитает беззлобно высмеивать мелких жуликов и спекулянтов, всевозможных прохиндеев, которыми пруд пруди в узких улочках Барбеса-Рошешуара. Именно здесь — «подопечная территория» инспектора полиции Буарона, который привык вершить суд, не прибегая к «формальностям» судопро-

изводства. Инспектор крепко держит в руках всю эту «фауну», при случае не брезгуя и взятками — деньгами или «натурой». К Буарону, образцовому, с точки зрения начальства, полицейскому, присылают на выучку «молодого специалиста», который поначалу враждебно отнесется к методам своего старшего коллеги, но затем переплюнет его, проявив еще бо́льшую алчность и неуважение к закону.

По оценкам французской критики, «Рипу» — лучшая картина Клода Зиди (в нашем прокате шли его ленты «Не упускай из виду», «Чудовище», «Он начинает сердиться»). Действительно, в фильме отличный дуэт опытного Филиппа Нуаре и молодого актера Тьерри Лермита, есть немало точных и занятных деталей, подсказанных авторам бывшим полицейским. Но было бы неверно полагать, будто Зиди ограничился невинной иронией по поводу «полицейских нравов»: его лента затрагивает весьма серьезную проблему взаимоотношений блюстителей порядка с уголовным миром, отчасти раскрывая их подноготную, хотя элементы социальной критики и тонут нередко в чисто комедийных ситуациях.

Тема личного мщения, лежащая в основе фильма «Чао, паяц», с еще большей отчетливостью прозвучала в новой работе Алена Бонно «Черный список». Выхода картины ожидали с интересом: в ней после трехлетнего перерыва снова появилась на экране Анни Жирардо. Актрисе и раньше случалось открывать новые женские амплуа в кино. Вспомним, к примеру, «Нежного полицейского», где Жирардо сыграла комиссара полиции. В фильме Бонно у нее роль матери, которая делает то, что должен был бы взять на себя отец: мадам Дюфур, владелица небольшого гаража с авторемонтной мастерской, мстит за убитую дочь, она ее проглядела подобно тому, как Ламбер в «Чао, паяц» проглядел сына. В «черный список» занесены несколько профессиональных преступников, прямо или косвенно виновных в гибели юной дочери мадам Дюфур, с которыми она и расправляется, проявляя неженскую жестокость и находчивость.

Анни Жирардо в этой непривычной для нее и не очень простой роли использует в основном выразительные средства «женской эмоциональности» и зачастую довольно лобовые приемы, рассчитанные на естественное сочувствие зрителей материнскому горю. Зная свою публику, актриса намеренно «пережимает» в ключевых сценах, оправдывая преступные, в сущности, действия мадам Дюфур неверием в способность полиции воздать злодеям по заслугам. Неудивительно, что в адрес картины были высказаны довольно серьезные и, как правило, вполне логичные упреки. Однако мнения критики и публики на этот раз разошлись: «Черный список» пользовался успехом в прокате и встретил поддержку той части аудитории, которая, подобно героине Жирардо, считает: в условиях роста преступности в стране полиция далеко не всегда может защитить покой и достоинство граждан, а потому возможны ситуации, когда не грех взять на себя функции судьи и палача (кстати, смертная казнь во Франции ныне отменена), «восстановить справедливость». Характерно, что один из рекламных текстов к картине утверждал: «Шестьдесят процентов женщин поступили бы точно так же!» Показательна и позиция, занятая в «Черном списке» полицейским комиссаром, который довольно скоро догадывается, от чьей руки гибнут один за другим уголовники, причастные к смерти Дюфур-младшей, но предпочитает не вмешиваться. Этим человеком руководит не только чувство сострадания: комиссар не видит ничего страшного в том, что выстрелы мадам Дюфур избавляют общество от опасных преступников, которые, если бы их судили, наверняка отделались бы сравнительно легким наказанием. «Раз закон несовершенен — одна надежда на мстителя»,— так сформулировал эту точку зрения еженедельник



«Ночи полнолуния», режиссер Эрик Ромер

«Лё Пуэн», одновременно констатировав и момент социального неблагополучия, и вызванный им определенный сдвиг в общественном сознании, который находит свое отражение в фильмах, подобных «Черному списку».

●

Что же, однако, противостоит в сегодняшнем французском кинематографе явно доминирующим коммерческим тенденциям, влияющим на содержание и эстетику даже таких картин, в которых есть элементы критического анализа реальности? И вообще: есть ли сейчас во Франции фильмы, авторы которых пытаются идти против течения, апеллируя к той части аудитории, которая интересуется не только развлекательным кино? Да, есть. Хотя их и немного и, как правило, широкого зрительского успеха они не имеют.

В этой связи следует назвать новую картину Алена Рене «Любовь до гроба» (предыдущая работа Рене «Жизнь — это роман» была включена в программу Недели французского кино в СССР, состоявшейся в прошлом году).

Нет надобности напоминать об особом месте, которое принадлежит Алену Рене в современном французском и мировом киноискусстве. Этот большой художник, знавший и стремительные взлеты, и неудачи, всегда остается верен себе: он не ищет контакта со зрителем, потакая нетребовательным вкусам. Творческий поиск Рене подчас дает спорный, странный, а то и явно уязвимый для критики результат, однако практически каждый его фильм справедливо считается событием кинематографической жизни и не остается незамеченным.

Так случилось и с «Любовью до гроба» после выхода картины в прокат.

По фабуле, по обстановке действия «Любовь до гроба» — камерный фильм; в нем четыре персонажа, объединенные попарно. С одной стороны, археолог Симон Рош (Пьер Ардити) и его возлюбленная, биолог по профессии Елизавета Суттер (Сабина Азема), с другой — пастор Жером Мартиньяк (Андре Дюссолье) и его жена Юдифь (Фанни Ардан). Профессиональные занятия и имена героев, отсылающие память зрителей к Библии и к жизнеописаниям «отцов церкви», имеют здесь немаловажное значение: Симон весь в прошлом, Елизавета — в будущем, пасторская чета — в мыслях о боге и спасении души. Однако вскоре главной заботой для всех становится реальность настоящего — тяжелая неизлечимая болезнь Симона;

после его смерти перед Елизаветой встает вопрос: «Можно ли жить, потеряв любимого человека?»

Собственно, весь фильм — это развернутый диспут о праве человека на добровольный уход из жизни. «Я не хочу умирать, но и не могу жить без него»,— говорит Елизавета. Разумеется, Жером и Юдифь искренне осуждают намерение молодой женщины покончить с собой, ибо оно противоречит и гуманистическим понятиям о бытии (их защитницей выступает Юдифь), и догматам религии, ревнителем которых является Жером Мартиньяк...

В ином ключе говорит о превратностях любви сверстник Алена Рене Эрик Ромер в фильме «Ночи полнолуния» — из нового цикла режиссера «Комедии и поговорки». «Ночи полнолуния» иллюстрируют придуманную Ромером поговорку: «У кого две жены, тот теряет душу, у кого два дома — разум». У героини ленты Луизы — два дома: дом влюбленного в нее архитектора Реми, который хочет, чтобы Луиза была с ним всегда, и собственная квартира, где она любит уединяться и от которой не намерена отказываться. Реми же порядком надоели «эти визиты», ему нужна определенность. Любовники ссорятся. Уяснив собственную неправоту, Луиза возвращается к Реми, но, увы, слишком поздно: ее место уже занято...

Популярная сейчас тема женской эмансипации решена Эриком Ромером изящно, иронично, с оттенком горечи. Газета «Либерасьон» назвала режиссера «этнологом номер один современного французского общества». Точнее было бы сказать — его части, средней буржуазии. Высокие литературные достоинства сценария, написанного самим Ромером, превосходная игра актеров, особенно Паскаля Ожье, «незаметная» режиссура позволили этой картине занять весьма видное место среди подлинно художественных произведений кино Франции. Фильм интересно не только смотреть, но и слушать: его герои много говорят, размышляя

«Любовь до гроба», режиссер Ален Рене





«Воскресенье за городом», режиссер Бертран Тавернье

вслух о себе и о жизни. «Показывать людей, которые не думают, стало модой»,— заметил Эрик Ромер в одном из интервью. Своим творчеством он выступает против такой «моды»; как и Ален Рене, он старается заставить зрителя вслед за героями собственных фильмов размышлять, сопоставляя увиденное на экране с теми впечатлениями, которые идут от непосредственного столкновения с жизненной реальностью.

Подобно Рене и Ромеру, Жак Риветт тоже идет против течения и работает в расчете на серьезного зрителя. Вместе с тем нельзя не отметить, что в его новой картине «Поверженный ангел» Риветту отчасти отказывает чувство меры. Эту ленту, которой подходит и название «Поверженная любовь», воспринимаешь как шараду: несложный сюжет (драматург приглашает в свой дом актеров, чтобы разыграть пьесу и таким образом разобраться в причинах личной любовной драмы) облечен в столь запутанную повествовательную форму, что она порой не только мешает следить за происходящим, но и раздражает. Претенциозные диалоги никак не проясняют взаимоотношений персонажей, а замечательные актеры Джейн Биркин, Джеральдина Чаплин, Жан-Франсуа Кальфон, Андре Дюссолье выглядят марионетками, не очень понимающими, чего же от них хотят... Похоже, намерение Жака Риветта быть абсолютно оригинальным проявило себя здесь как самоцель. Возможно, конечно, что и такое кино имеет право на существование, но факт остается фактом: зрители приняли фильм более чем прохладно — и удивляться тут нечему, ибо в данном случае творческий поиск одаренного режиссера обернулся рационалистическим формотворчеством.

В отличие от «Поверженного ангела» последняя картина Бертрана Тавернье «Воскресенье за городом»[2] сделана очень просто, без каких бы то ни было ухищрений и нарочитых стилевых изысков. Тавернье известен у нас по таким лентам, как «Преступный репортаж» и «Неделя отпуска»; новому фильму режиссера, как и лучшим из прежних его работ, при-

[2] Приобретена для проката в нашей стране.

сущи доброта, внимательное, чуткое отношение к внутреннему миру человека, уважение к нравственным ценностям бытия.

...Старый художник господин Ладмираль (трогательно и проникновенно сыграл эту роль непрофессиональный исполнитель Луи Дюкро — драматург и композитор), одиноко живущий в загородном доме, окруженном разросшимся, несколько запущенным садом, принимает у себя, как обычно по воскресеньям, гостей: сына Эдуара, его жену Терезу и троих внучат. Неожиданный приезд любимой дочери художника, Ирэн (Сабина Азема), отчасти нарушает привычный монотонный ритуал этого воскресного общения членов одной семьи, для которых посещение старика — и долг вежливости, и своего рода момент единения, духовной близости, что, впрочем, ощущается ими лишь подсознательно. Только Ирэн, молодая темпераментная женщина, судя по некоторым признакам, переживающая серьезную личную драму, выражает свои чувства открыто и непосредственно; наблюдая за дочерью, господин Ладмираль, видимо, вспоминает собственную молодость, а недолгая беседа с Ирэн на деревенском празднике дает ему повод оглянуться на прожитую жизнь, задуматься над тем, что создано им в искусстве...

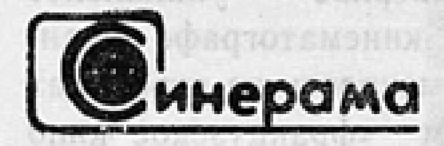
Тавернье ведет свой рассказ неторопливо, порой подолгу задерживаясь на, казалось бы, второстепенных деталях, эскизно прочерчивая характеры персонажей и лишь намекая на известную сложность связывающих их отношений. Старик художник предпочитает не вмешиваться в жизнь детей и родственников, он уже давно постиг, что человек сам обязан решать все важное для его судьбы, и всякие советы, подсказки выглядят тут неуместно. Проводив гостей, господин Ладмираль возвращается к мольберту: пока есть силы, он будет писать и дальше. Жизнь продолжается — и чем бы она ни одаривала людей, она все равно прекрасна.

Картина Бертрана Тавернье — уникальное явление в сегодняшнем кинематографе Франции. Как справедливо отмечалось на страницах «Монд», с этим фильмом «французское кино вновь обрело утраченную интимную интонацию». Обыкновенные люди, обыкновенные человеческие чувства и переживания, коль скоро к ним прикасается инстинный художник, неизменно принимаются зрителем близко к сердцу, что и подтвердил успех работы Тавернье, отмеченной наградой за лучшую режиссуру на Канском кинофестивале 1984 года.

●

В пределах одной статьи трудно передать все разнообразие парижского экрана, рассказать о всех значительных фильмах, показанных в кинотеатрах французской столицы в начале сезона 1984/85 года. Париж — один из самых кинематографических городов мира, здесь современный кинопроцесс наглядно предстает и в рядовых, и в крайних своих проявлениях... Замечательный актер Дирк Богард (ныне ставший писателем), возглавлявший жюри фестиваля в Канне в прошлом году, на вопрос о нынешнем состоянии кино ответил односложно: «Слишком много насилия, секса, ничего занятного, одна скука...» Богард прав и не прав. Действительно, насилием и эротикой перенасыщены сегодня многие западноевропейские и американские ленты, в особенности те, которые делаются с единственной целью — увеличить доходы дельцов от кинобизнеса. Действительно, в кино хватает скуки и пустоты... Но, к счастью, не только эти качества определяют сегодня лицо зарубежной кинематографии, включая сюда и киноискусство Франции, где есть мастера, в творчестве которых продолжаются лучшие традиции национальной киношколы.

Париж — Москва



ВЕНГРИЯ. Иштван Гаал, создатель таких заметных документальных и игровых фильмов, как «Цыгане», «В потоке», «Мертвый край», «Высшая школа» и другие, известен как художник, глубоко интересующийся проблемами современной действительности, духовной жизнью своего поколения. Недавно он удивил всех, кто знаком с его творчеством, сообщив, что приступает к экранизации оперы Глюка «Орфей и Эвридика». Можно было бы предположить, что венгерского режиссера увлекла мода на фильмы-оперы, волна которой поднялась в последнее время особенно высоко (вспомним «Волшебную флейту» Бергмана, «Дон Жуана» Лоузи, «Травиату» Дзеффирелли, две версии «Кармен» — Сауры и Рози). Однако на самом деле замысел подобной картины зародился у Гаала давно и вполне самостоятельно. Вот что говорит об этом сам режиссер: «Легенда о трагической любви Орфея и Эвридики, хорошо известная из греческой мифологии, как будто специально создана для кино. История, разыгрывающаяся в фантастическом мире, стимулирует полет образной фантазии. И все-таки, когда много лет назад я решил, что перенесу ее на экран, первый импульс к этому дала мне опера Глюка... Пленительные мелодии арий Орфея впервые восхитили меня на концерте всемирно известного певца Тито Скипа — в 1960 году он выступал в Риме на организованных там курсах для венгерских вокалистов. Я тогда учился в римском Экспериментальном киноцентре, и мне удалось снять киноочерк об этом замечательном итальянском певце, что и сегодня доставляет мне чувство удовлетворения. Без малого двадцать лет спустя, в 1979 году, у меня появилась мечта — воссоздать в кино мир образов дивной музыки Глюка. После состоявшейся в Риме ретроспективы моих работ я получил предложение снять фильм для итальянского телевидения — и сразу вспомнил об «Орфее».

...В 1983 году мы записали музыку и сняли несколько сцен. Но вскоре, к сожалению, работа над картиной была остановлена, поскольку итальянские партнеры настаивали на таких изменениях в сценарии, с которыми я не мог согласиться. Поэтому мы отказались от сотрудничества, и сейчас фильм снимается на киностудии «Будапешт». Подходящую натуру мы нашли в Болгарии — на побережье — и у себя дома».

В создании картины участвует давний сотрудник Гаала оператор Шандор Шара и его коллега Шандор Куруц. Музыкальный консультант фильма — композитор Андраш Сёлёш. В роли Орфея выступит Шандор Тери, которого озвучит известный баритон Лайош Миллер. Солистка миланского театра «Ла Скала» Маддалена Бонифацио споет партию Эвридики, в роли которой снимается молодая актриса Эникё Эсени, недавно сыгравшая жену Кальмана — Веру в совместном советско-венгерском фильме «Загадка Имре Кальмана» Дьёрдя Палашти.

А. Трошин

ИТАЛИЯ. Новый фильм Дино Ризи «Дурак на войне» вызвал противоречивые оценки прессы. После премьеры ленты на Каннском фестивале нынешнего года стало ясно, что именно обескуражило многих поклонников известного итальянского режиссера: от Ризи, признанного мастера «комедии по-итальянски», ждали с м е ш н о й картины, тем более что главную роль в ней исполнил популярный комедийный актер Колюш. Однако в этой работе Дино Ризи прозвучали весьма серьезные сатирические антимилитаристские мотивы, облеченные в форму гротеска. Вообще, как справедливо отметил Сауро Борелли, рецензируя фильм в газете «Унита», в последнее время у Ризи тра-

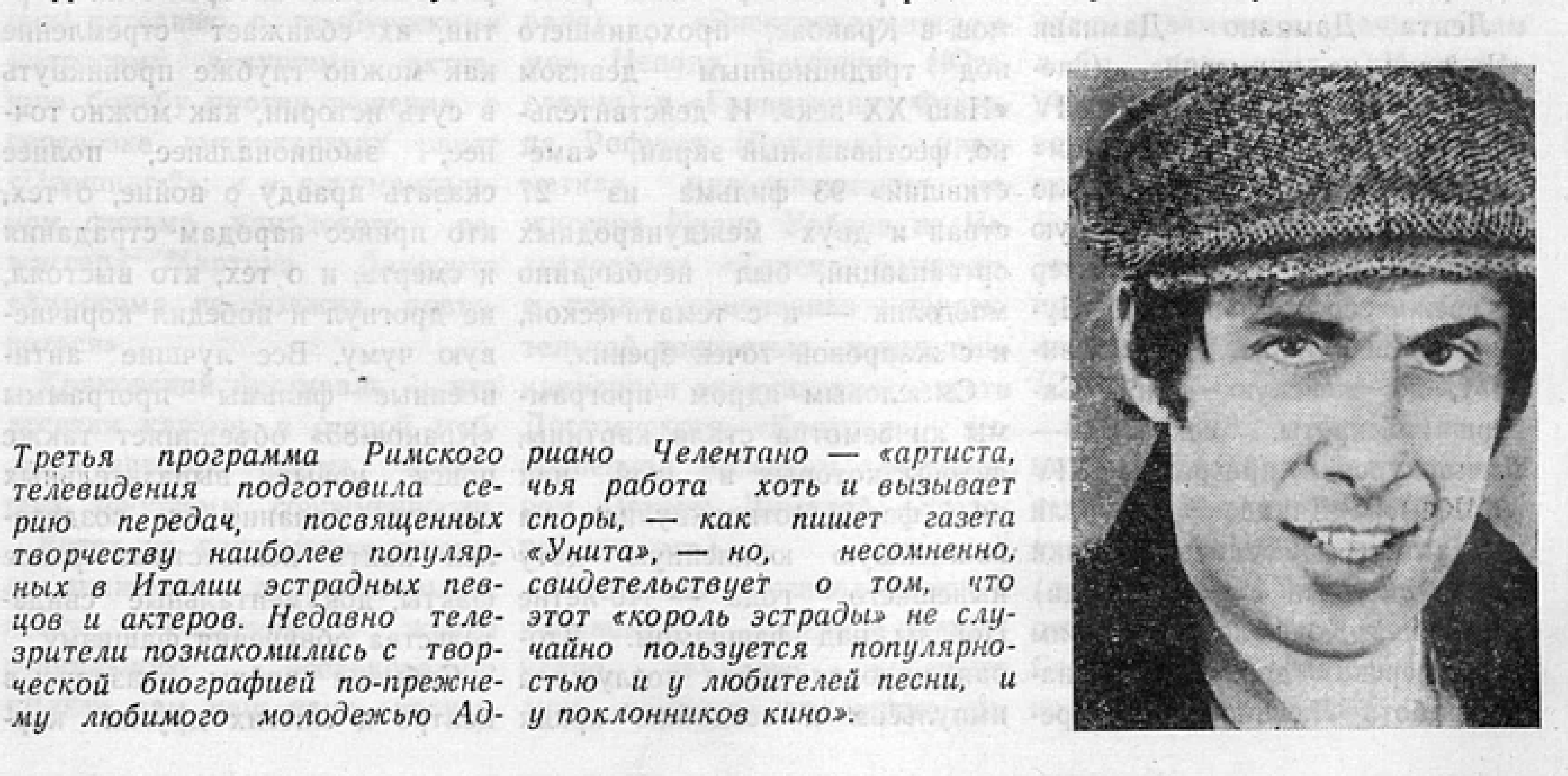
гическое подчас берет верх над комическим.

«Дурак на войне» — экранизация автобиографического романа итальянского писателя Марио Тобино «Ливийская пустыня». Автор сам пережил многие из описываемых им событий и был свидетелем бесславного конца фашистской военной авантюры в Африке. Фильм Дино Ризи, по отзывам печати, верно передает антивоенный, антифашистский дух книги воспоминаний, послужившей литературной первоосновой сценария. Правда, и в этой своей картине Ризи демонстрирует незаурядное дарование комедиографа. Но главная цель произведения — напомнить о драматических подробностях развязанной итальянским фашизмом войны, об «африканском походе» Муссолини, который принес гибель тысячам итальянцев и ливийцев.

Основные события картины происходят в итальянском полевом госпитале, развернутом в пустыне, а центральный персонаж — полоумный капитан медицинской службы Оскар Пилли (Колюш), жестокий самодур, мучающий пациентов и отравляющий жизнь своим коллегам. Оторванный от большого мира маленький госпиталь, вернее, санитарный отряд, находящийся во власти капитана-маньяка, представляет как бы модель фашистского государства, и многие эпизоды картины имеют символический смысл. Из страха перед военным трибуналом офицеры боятся выступить против безумного тирана. Сложный узел конфликта развязывает сам ход войны: после очередного поражения впадают в немилость маршал Грациани и другие высокие покровители капитана Пилли, и того наконец-то демобилизуют по болезни. Уволенный из армии психопат опускается все ниже, одно время он даже подвизается в роли вышибалы в дешевом публичном доме. Однако вскоре он добьется восстановления в чине, после чего вернется в часть. И здесь его настигает возмездие: затеявший «демонстрацию храбрости» Пилли гибнет от шальной пули...

●

В Риме состоялась торжественная церемония вручения высших национальных премий Италии в области кинематографии за 1985 год. Перед собравшимися в Капитолийском дворце выступил известный



Третья программа Римского телевидения подготовила серию передач, посвященных творчеству наиболее популярных в Италии эстрадных певцов и актеров. Недавно телезрители познакомились с творческой биографией по-прежнему любимого молодежью Адриано Челентано — «артиста, чья работа хоть и вызывает споры, — как пишет газета «Унита», — но, несомненно, свидетельствует о том, что этот «король эстрады» не случайно пользуется популярностью и у любителей песни, и у поклонников кино».

критик Луиджи Ронди, возглавлявший жюри по присуждению наград «Давид» Донателло».

Абсолютным победителем стал на этот раз фильм Франческо Рози «Кармен», знакомый советским зрителям по XIV Московскому кинофестивалю, где он демонстрировался вне конкурса. Эта экранизация оперы Бизе получила шесть «Давидов» — как лучший фильм года, за режиссуру, за монтаж, костюмы, декорации (художник Энрико Джоб) и за операторскую работу (Паскуалино Де Сантис). Две статуэтки «Давид» достались картине братьев Тавиани «Хаос»: одна за сценарий (Паоло и Витторио Тавиани, Тонино Гуэрра), вторая за организацию производства — продюсерам.

Лента Дамиано Дамиани «Человек из пиццерии» (внеконкурсная программа XIV ММКФ) отмечена «Давидом» за музыку (композитор Карло Саввина). Премии за лучшую мужскую роль удостоен актер и режиссер Франческо Нути («Касабланка, Касабланка»), за женскую — Лина Састри («Секреты, секреты» — внеконкурсная программа XIV ММКФ). «Давида» получили и актеры-дебютанты: Рики Тоньяцци (сын Уго Тоньяцци) и Марина Конфалоне. Лучшим режиссерским дебютом признана работа Лючано Де Крешенцо «Так говорил Беллависта».

Из зарубежных фильмов три статуэтки «Давид» получил фильм Милоша Формана «Амадеус». Западногерманский режиссер Вим Вендерс награжден премией «Давид» имени Рене Клера» за картину «Париж, Техас» (ФРГ — Франция). Режиссер Иштван Сабо (Венгрия) отмечен наградой «Давид» имени Лукино Висконти» за творчество в целом».

А. Богемская

ПОЛЬША. «Свидетельство неисчерпаемого богатства жизни» — так можно было бы охарактеризовать программу XXII Международного фестиваля короткометражных фильмов в Кракове, проходившего под традиционным девизом «Наш XX век». И действительно, фестивальный экран, «вместивший» 93 фильма из 27 стран и двух международных организаций, был необычайно многолик — и с тематической, и с жанровой точек зрения.

Смысловым ядром программы киносмотра стали картины, авторы которых в той или иной форме откликнулись на важнейшую юбилейную дату нынешнего года — 40-летие Победы над фашизмом. Вторая мировая война послужила импульсом к созданию ярких документальных фильмов: дилогии Тадеуша Макарчиньского «Исход» и «Возвращение» (Польша), воссоздающей драматические страницы борьбы польского народа с фашистскими оккупантами и рассказывающей о жизни варшавян в первые послевоенные месяцы; фильмов «Тайный план АРЛС» Драгослава Голуба и «Диагноз совести» Цирила Вальшика (ЧССР) — «Серебряный дракон» Краковского МКФ; «Тетевенска, 24» Малины Петровой и «Дочь посла Додда» Юлия Стоянова (Болгария), «Окончательное решение» Тамаша Фехери (Венгрия), «Сколько верст до рейхстага?» Игоря Персидского (СССР). При всей несхожести документального историографического материала, которым располагали авторы этих картин, их сближает стремление как можно глубже проникнуть в суть истории, как можно точнее, эмоциональнее, полнее сказать правду о войне, о тех, кто принес народам страдания и смерть, и о тех, кто выстоял, не дрогнул и победил коричневую чуму. Все лучшие антивоенные фильмы программы «Краков-85» объединяет также поиск новых выразительных средств, желание их создателей найти неизвестные ранее факты, документальные свидетельства обвинения фашизму.

События войны оказались в центре и многих других кар-

тин. Стоит назвать прежде всего драматическую новеллу французского режиссера Анри Туфа «Вокзал терпения» и советский кукольный фильм «История одной куклы» (режиссер Борис Аблынин). Эта притча о Дон Кихоте, противопоставившем ужасам фашистских застенков неистребимую силу человеческого духа, по праву получила один из главных призов фестиваля — «Серебряного дракона». Антивоенные, антиимпериалистические мотивы внятно звучали и в мультипликационном фильме-плакате «Красное — черное» Янника Хаструпа и Бригитты Фабер (Дания), протестующем против агрессии США в Никарагуа; и в репортажной картине западногерманского режиссера Райнера Комерса «Генрих Фаст выходит в море» — серии интервью с гамбургскими матросами, ведущими активную борьбу против решения о перевозке американских ракет «Першинг-2»; и в документальном фильме канадского режиссера Мартина Дакворта «Хиросима не должна повториться».

Краковский фестиваль — это десятки картин, в острой публицистической форме ставящих проблемы современности.

Успех на киносмотре снискали индийские документальные ленты, выполненные в жанре социального исследования: «Дайте нам наш ланч насущный» Дипа Пала и «Женщины-рикши» Г. Л. Бхардвая; фильм-наблюдение «Вопросы двум женщинам» Драгомиры Вихановой (ЧССР), в центре внимания которого два самобытных женских характера; социально-психологический этюд Жанны Романовой «Любите ли вы Баха?» (СССР), получивший «Серебряного дракона»; лирико-документальная баллада Сергея Стародубцева «Пейзаж» (СССР); игровая картина югославского режиссера Мирослава Мандрича «Семейная жизнь рабочего» — главный приз фестиваля «Золотой дракон».

Среди лучших рисованных фильмов — остроумнейшие минипритчи «Фигуры и формы» Владимира Шомова и «Соль мажор» Стояна Дукова (Болгария, почетный диплом фестиваля), «Электрокардиограмма» Ненада Беговича (Югославия) и «Гравитация» Ференца Рофуша (Венгрия), предметная мультипликация режиссера Ивана Урбана из Чехословакии «Танец ботинок», а также отмеченная поразительной тонкостью мультипликационная экранизация повести Достоевского «Кроткая», выполненная польским режиссером Петром Думалой («Золотой дракон»).

Мастерами психологической кинoновеллы — жанра необычайно трудного, знающего лишь немногие подлинные успехи, показали себя шведский режиссер Матс Давидсон, чей трепетный, окрашенный тонким юмором фильм «Калле Баком» — о взаимоотношениях двух подростков — получил «Золотого дракона», и режиссер из Испании Чано Пинейро, сумевший передать в короткометражном игровом фильме-балладе «Дорогая мама» трагический смысл сюжета.

Особую, весьма пеструю по исполнению и затронутым проблемам категорию фильмов составили произведения открыто экспериментальные, чью жанровую принадлежность порой установить трудно, поскольку их авторы всячески пытались — с разной степенью успеха — обогатить арсенал традиционных приемов короткометражного фильма новыми образными средствами. Были здесь и заметные удачи: к ним я бы причислил «Молитву» Марисоль Трухильо (Куба) — экранизацию поэмы никарагуанского писателя Эрнесто Карденаля «Молитва за Мерилин Монро» — и комедийную ленту «Зачем жук пересекает дорогу?» Яна Скрентны (США).

Краковский фестиваль — это еще и картины видовые, этнографические, рекламные, учебные, научно-популярные (лучшей среди них признана лента советского режиссера Сергея Лосева «Любви верна», получившая почетный диплом

фестиваля), фильмы-плакаты, фильмы-зарисовки. Все эти работы в совокупности образовали многожанровое кинополотно, знакомство с которым обогащает зрителя объективным представлением о сегодняшнем мире, о том, чем живут художники, связавшие свою судьбу с короткометражным фильмом.

П. Шепотинник,
спец. корр. «ИК»

Краков — Москва.

США. Позорная война, которую Соединенные Штаты ведут против революционной Никарагуа, стала темой фильма Хескела Уэкслера «Латино».

В прошлом известный оператор (он снимал, к примеру, такие картины, как «Кто боится Вирджинии Вульф?» Николса и «Возвращение домой» Эшби), затем документалист (широкий резонанс получила его лента «Знакомство с врагом» — об американской агрессии во Вьетнаме), Уэкслер и прежде обращался к событиям политической жизни латиноамериканского континента: в свое время он снял большое интервью с президентом Чили Сальвадором Альенде, а четыре года назад — фильм «Цель — Никарагуа», в котором рассказывалось о «пограничных инцидентах», заранее спланированных провокациях против молодого независимого государства.

Сценарий «Латино» написан на основе свидетельств очевидцев, с которыми Уэкслер встречался, собирая материал. Герой ленты, бывший «зеленый берет» Эдди, после окончания войны во Вьетнаме отправляется в Гондурас, государство, граничащее с Никарагуа. Здесь он впервые начинает задумываться над тем, кто тот «враг», против которого его заставляли воевать.

Тему своей картины Уэкслер определяет следующим образом: «Это фильм о тайной войне ЦРУ против сандинистской Никарагуа». Режиссер рассказывает, что ему доводилось видеть многочисленные следы зверств «контрас», получающих деньги и оружие из США; он стал свидетелем мужественной борьбы маленького народа против американского империализма, действующего с помощью наемников.

Долгое время Уэкслер не мог осуществить свой замысел, поскольку ни одна из компаний, куда он обращался, не хотела финансировать проект. Необходимые средства режиссеру удалось собрать с помощью друзей и родственников. В работе над картиной Уэкслер столкнулся с множеством трудностей: не хватало съемочной аппаратуры, транспорта, некоторые актеры, вначале согласившиеся сниматься в «Латино», потом «по совету близких» отказались участвовать в фильме.

Уэкслер признает, что его картина могла бы прозвучать сильнее, если бы он не опустил отдельные факты, с которыми столкнулся на многострадальной никарагуанской земле. Например, в одной из деревень, где побывали «контрас», режиссер видел страшную «изгородь» из шестов, на которые были надеты головы убитых. Когда он спросил американских журналистов в Манагуа, отчего они не сообщают об этом в свои издания, ему ответили, что сообщения отправлялись, но не были опубликованы...

По совету друзей Уэкслер отказался от показа бесчинств и жестокости «контрас» — это могло бы привести к запрету фильма. К тому же, говорит режиссер, средний американец еще не готов воспринять такое даже в игровом фильме. «Я поставил перед собой более скромную задачу,— сказал режиссер в беседе с корреспондентом французского еженедельника «Либерасьон»,— пробудить у рядового американца интерес к тому, что происходит в Никарагуа, добиться того, чтобы после просмотра он уже не смог оставаться равнодушным к событиям в этой стране и захотел узнать о ней больше. Важным эффектом своей картины я считаю дискредита-

цию сведений, поступающих по официальным каналам, через прессу, которая занимается «промыванием мозгов». Правда, мне все же немного неловко: по сравнению с действительностью мой фильм выглядит бледным и вялым, хотя я стремился работать честно, опираясь на материал, который изучил основательно».

А. Владов

ФРГ. Новый художественно-документальный фильм Вима Вендерса «Токио-Га» — своеобразное «признание в любви» к известному японскому режиссеру Ясудзиро Одзу, рассказ об отношениях «учителя» и «ученика». Вот что об этом говорит сам Вендерс: «Если бы в наш век существовали святыни... если бы существовало что-то вроде «святыни кино», для меня это было бы творчество японского режиссера Одзу.

Ясудзиро Одзу снял 54 фильма. Немые в 20-е годы, черно-белые в 30-е и 40-е и, наконец, цветные — их он снимал до конца своих дней. Одзу умер в 1963 году в возрасте шестидесяти лет.

И хотя фильмы Одзу — это фильмы японские, они универсальны. В них я узнаю жизнь своего мира, своих родителей, своего брата и себя самого.

В моем представлении — это самая суть кино, именно в этом видится мне его назначение: дать образ человека XX века, правдивый образ, в котором бы он полностью раскрывался, в котором бы приближал нас к пониманию самих себя.

Произведения Одзу не нуждаются в моих комплиментах... Мне было любопытно узнать, способен ли я что-нибудь уловить из того минувшего времени, отыскать в сегодняшнем Токио как бы следы произведений Одзу, его образы, его героев, или, может быть, за двадцать лет все переменилось до неузнаваемости...»

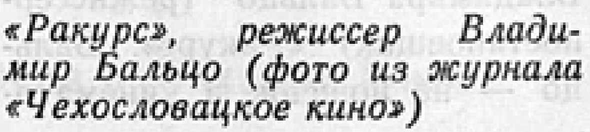
Критика с интересом встретила «Токио-Га», работу, во многом закономерную для творчества известного западногерманского режиссера, который и прежде не раз предпринимал попытки рассказать на экране о поисках кинематографа, о его прошлом, о сложном языке кино. В этой связи называют такие фильмы Вендерса, как «Кино», «Ника — молния над водой», «Положение вещей».

А. Деменок

ЧЕХОСЛОВАКИЯ. В ряду наиболее заметных картин, созданных кинематографистами ЧССР к 40-летию Победы над фашизмом во второй мировой войне, чехословацкая критика называет новую работу режиссера Юрая Герца «Меня застигла ночь» — совместное производство киностудий «Баррандов» (Прага) и «Братислава-Колиба». Героиня ленты — Иозефа Ябуркова, известная политическая и общественная деятельница, журналистка, член партии коммунистов, участница антифашистской борьбы, погибшая в 1942 году в гитлеровском концлагере Равенсбрюк.

Не желая следовать традиции биографического фильма, последовательно воспроизводящего главные события из жизни центрального персонажа, Юрай Герц решил ограничиться рассказом о пребывании Ябурковой в лагере смерти, а эпизоды из прошлого ввести в картину в форме воспоминаний узницы. В результате зритель получает представление о слож-




«Ракурс», режиссер Владимир Бальцо (фото из журнала «Чехословацкое кино»)

ном процессе формирования личности Ржеговой (девичья фамилия Ябурковой), выросшей в бедной семье, без отца. Мать Йожки, набожная женщина, отличавшаяся трудолюбием и строгостью характера, приложила немало усилий, чтобы ее дочь получила хорошее образование. Одаренная девочка поступает в высшую женскую школу, потом ее берут гувернанткой в богатый дом. Отказавшись от хорошо оплачиваемого места служащей в администрации металлургического предприятия в Остраве, Йозефа поступает на завод простой рабочей, во время первой мировой войны много сил отдает уходу за ранеными в госпиталях, в послевоенное время участвует в рабочем движении, становится главным редактором женского журнала «Розсевачка», а в 1932—1938 годах ее избирают членом городского самоуправления Праги. Именно в этот период окончательно складываются ее убеждения и гражданская позиция активного противника социальной несправедливости. Йозефа Ябуркова немало сделала для защиты интересов трудового люда; убежденная патриотка, она, как и тысячи ее соотечественников, не могла смириться с порядками, которые принесли с собой гитлеровцы, поработившие ее родину. До конца своих дней Ябуркова не потеряла воли к сопротивлению и ушла из жизни несломленной.

Как уже упоминалось, действие фильма «Меня застигла ночь» в основном разворачивается в концентрационном лагере. Критик Иржи Фрюгауф пишет в журнале «Чехословацкое кино»: «Лишь немногие картины... смогли так впечатляюще и правдиво рассказать о подлинном характере фашистской идеологии, которая возвела террор и убийства в ранг «обыденной работы». Как отмечает Фрюгауф, сцены лагерной жизни поставлены и сняты с документальной достоверностью на территории Майданека; своей убедительностью картина во многом обязана работе одного из ведущих операторов «Баррандова» Виктора Ружички.

На главную роль Юрай Герц выбрал недавнюю дебютантку Яну Ригакову, ранее с успехом выступившую в исторической драме Ярослава Соукупа «Романето» и в кинороmане из жизни словацкой деревни «Тысячелетняя пчела».

●

Перспективным дебютом называет чехословацкая критика снятую на студии «Братислава-Колиба» картину молодых кинематографистов Любоша Ярабки (автор сценария) и Владимира Бальцо (режиссер-постановщик) «Ракурс». Бальцо — не новичок в кинематографе: он уже успел обратить на себя внимание несколькими яркими документальными лентами, поэтому его первый игровой полнометражный фильм ждали с интересом.

В центре повествования — образ молодого человека, начинающего режиссера документального кино, который снимает курсовую работу об известном органисте по имени Петр Скурак. Вначале все идет гладко: автору будущей ленты удается сблизиться со Скураком, а к его дочери Эве он начинает испытывать нежные чувства. Однако чем больше он узнает своего героя, тем яснее начинает понимать, что пожилой музыкант-виртуоз — не такой уж идеальный человек, каким может показаться. В частности, режиссера настораживает отношение Скурака к одному из своих студентов: в молодом одаренном исполнителе маэстро видит соперника...

Человек честный и талантливый, главный герой «Ракурса» хочет во что бы то ни стало сделать правдивую картину о Петре Скураке, не сглаживая конфликтных ситуаций; в итоге события ленты принимают драматический оборот, а произведение в целом поднимается на уровень серьезных философских обобщений.

В роли Петра Скурака снимался известный оперный певец Юрай Мартвонь.

И. Обутин

Сценарий



Семен
ФРЕЙЛИХ

Семен Израилевич Фрейлих родился в 1920 году. Высшее образование получил в Институте истории, философии и литературы. Участник Великой Отечественной войны, награжден боевыми орденами и медалями. Доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР. Опубликовал свыше трехсот работ по критике, теории и истории кино. Известен также как кинодраматург. По его сценариям поставлены фильмы «Солнце светит всем» (1959), «Птицы над городом» (1974), «Песочные часы» (1984).

ИСПОВЕДЬ

Пять новелл о Михаиле Ромме

Автор публикуемого сценария Семен Фрейлих многие годы знал Михаила Ильича Ромма, встречался с ним, писал о нем. Сохраненные памятью наблюдения, обогащенные продолжающимися размышлениями, одаряют нас возможностью уже через сценарий «видеть» и «слышать» Ромма. Достоинства сценария связаны прежде всего с тем, что он позволяет предметно представить себе крупность личности режиссера, необъятный диапазон и культуру его мысли, страстность натуры художника, коммуниста, одержимого делом Ленина, идеями Ленина.

Ромм снимал фильмы разного роста. Никогда не присоединялся к популярным моделям, но иногда сам создавал модели, привязанные к году их рождения. Однако же чаще всего ставил произведения уникальные, рассчитанные на многие годы и разные поколения зрителей. В каждое произведение истинного художника входит его биография, его мысль, каждому отдается сердце. Сценарий Фрейлиха точно и тонко раскрывает связи фильмов Ромма с особенностями его характера, политического и социального, эмоционального и духовного опыта. Хочется надеяться, что реализация сценария поможет миллионам кинозрителей полнее понять личность и творческие искания режиссера, обогатившего советское кино такими шедеврами, как «Пышка», «Тринадцать», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Мечта», «9 дней одного года», «Обыкновенный фашизм».

А. Караганов

На стене крупно: фотография М. И. Ромма. Камера, отъезжая, панорамирует вниз на письменный стол. На нем стоит магнитофон, он включен, крутятся бобины с лентой; звучит сочный с хрипотцой, столь знакомый многим голос Ромма.

Голос Ромма. Время жить и время умирать. Последнее время я чувствую себя овощью. Меня поливают, рыхлят, удабривают, закрывают от зимних заморозков, иногда сажают в теплицу — в санаторий, иногда запирают в домашний парник, словом — я созрел. Вот так...

Камера рассматривает предметы обстановки рабочего кабинета на даче в Пахре. Мы замечаем скульптурный портрет: в дереве исполнено дразнящее обаяние женщины, которую художник любил всю жизнь. И эта скульптура, и все в этой комнате — этот стол, эти стулья — сделано руками Ромма. Видим мы и инструменты, которыми он работал: молоток, пилу, стамеску, рубанок.

Голос Ромма. Нетерпеливый я, поэтому не могу сидеть без дела. Бывало, нет дела, я гвозди заколачиваю, какие-то стулья делаю, какую-то другую чепуху, обшкуриваю что-нибудь, обклеиваю, рисую бессмысленные вещи и так далее и так далее. А вот так тяжело мне сейчас, очень много приходится ничего не делать, раскладываю пасьянсы, мозг требует совершенного бездействия, и руки приходится держать в бездействии, потому что мне строгать запрещено, пилить запрещено, что-то еще запрещено, нагибаться запрещено... Садиться на корточки запрещено, а я не могу...

Окно. Отсюда виден сад, деревья. За калиткой дачная улица, она ведет в поселок...

Голос Ромма. Говорят — гуляйте. А я не могу просто гулять без цели, вообще не могу, совсем не могу, мне скучно до ужаса. Я могу только ходить по делу. Иногда хожу и думаю: ну давай куплю что-нибудь, бутылку одеколона, что ли, купить или в магазин зайти, в магазин заходить противно, народу много, все воспаленные, черт с ним, с одеколоном. Вот так сложилось, вот так...

На экране снова магнитофон с вращающимися бобинами.

Голос Ромма. Пришло время подвести итоги. Ну, завещания обычно пишутся, я уже написал — завещать мне нечего. А так, для себя, только для себя хочу вспомнить, как жил, что я сделал, в чем ошибся, что напутал. А кто-нибудь когда-нибудь прослушает эту запись...

Фильм по этому сценарию ставится на киностудии «Центрнаучфильм». Режиссер Аркадий Цинеман.

Новелла первая

РОВЕСНИК ВЕКА

Если заниматься кинематографом, то нужно отдать всю жизнь от начала до конца.

Михаил Ромм

Новорожденный. Мальчик. Юноша. Фотографии перемежаются хроникой начала века.

Голос Ромма. Я немножко опоздал к началу века. Всего на одиннадцать дней. Я родился 11 января... Могу считать себя ровесником века.

Хроника. Подъезжает автомобиль начала века. Счастливые пассажиры. Автомобиль и всадник на ипподроме. Улица с автомобилем, движимым пропеллером.

Голос Ромма. Я помню первый автомобиль, который увидел на улицах Москвы... Помню и первый увиденный мной самолет.

Хроника. Самолет с машущими крыльями. На аэродроме самолет разрушается при взлете. Взлетает самолет с носом, как у утки. Толпа на аэродроме идет за самолетом. Люди смотрят на взлетающий самолет. По улице среди ликующих людей повозка везет самолет. Толпа приветствует летчика. Под Триумфальной аркой пролетает самолет.

Голос Ромма. Это было так. В Москве на ипподроме, на бегах должен был состояться показательный полет французского авиатора Пегу. Посредине бегового поля стояло какое-то странное сооружение из бамбука, палочек и холста. Непонятно, как это сооружение может полететь. Около сооружения стояла группа людей, в том числе авиатор в кожаной куртке, сам Пегу. Он прощался с механиками, целовался с кем-то, махал толпе рукой, она в ответ махала руками. Все что-то не ладилось. Наконец что-то затрещало, затарахтело, задымило. Сооружение затряслось на месте, потом вдруг поползло и оторвалось от земли. Он сделал два круга, потом сел. Толпа хлынула к самолету, окружила его. Пегу подняли на руки. Летели цветы. Его понесли. Он махал приветственно руками, сиял. Вот так состоялся первый полет.

По улице среди ликующих людей повозка везет самолет.

Голос Ромма. Это было неслыханное событие. Да, итак...

Под Триумфальной аркой пролетает самолет.

Голос Ромма. ...автомобиль, самолет...

Мужчина крутит ручку телефона. Телефонный пульт.

Голос Ромма. ...телефон...

Мужчина и женщина. Он берет телефонную трубку. Распределительный узел электросети.

Голос Ромма. ...Электрическое освещение.

Завивка электрощипцами. В парикмахерской. Пылесос.

Голос Ромма. Да, век обещал быть очень техничным...

Шагающий автомобиль движется назад.

Улица. Мужчина вылезает на балкон. Он в маске.

Голос Ромма. Наконец, появилось кино...

Женщина спит в постели. Возникает изображение мужчины с револьвером... и исчезает. Женщина вскакивает.

Голос Ромма. ...Кино! Великое новое искусство двадцатого века.

Фотография молодого Ромма.

Автор. Так он рассказывал. Он видел не только внешний ход истории. Он касался скрытых пружин ее, ее тайн, ее светлых и темных сторон. Способ его рассказа парадоксальный, ирония ему так же свойственна, как и патетика, в этом его человеческая натура, и она отразилась в стиле его картин. Да и о самом себе он так рассказывал.

Павильон киностудии. Ромм у камеры.

Голос Ромма. Мне было двадцать восемь лет, когда я решился на очень ответственный шаг, решил стать кинематографистом. До этого все перепробовал. Энергия у меня была неукротимая. Я скульптором был сначала, учился этому делу, одновременно писал какие-то поэмы, дурацкие стихи, романы, повести, совершенно не всерьез, плохие. Писал трагедии, комедии, черт его знает что только не делал... Вот решил стать кинематографистом. Почему решил? Да я подумал, что это дело легкое. Литература — дело серьезное, скульптура — тоже, требует отдачи всех сил, а я все перед этим побросал — и скульптуру, и литературу. Занялся кинематографом. И не сразу даже понял, чего я буду делать. Веселый я был, энергичный. Велят надписи для других картин делать — делаю, мультипликацией руководить — и то что-то такое руководил некоторое время. Сценарий сначала пробовал писать, кинематограф изучать где-то такое, потом ассистентом режиссера был. Но вот настал момент, когда мне сказали — сделайте картину. Можно. Я совершенно не представлял себе, что нужно сказать зрителю...

Автор. Так начинался Ромм. Приступая к своей первой постановке, он думал, что́ должен сказать зрителю. Это станет лейтмотивом его размышлений об искусстве.

Монтажный стол. Движется изображение. Возникают кадры фильма «Земля» Довженко.

Голос Ромма. Самое сильное на меня впечатление произвела картина «Земля» Довженко. И в особенности крупные планы. Я к этому времени уже подзабыл «Землю» и даже не стал второй раз смотреть, но тогда, в тридцать третьем году, вспоминал какие-то статичные крупные планы, поразительные по эмоциональности, простоте, точности. Да нет, не простоте и не точности, поразительного своеобразия просто. Ну

вот это какое-то смутное ощущение от «Земли» было для меня идеалом, к которому я бы стремился, а пока решил работать на крупных планах.

Монтажный стол. Движется изображение. Кадры фильма «Страсти Жанны д'Арк».

Голос Ромма. Да еще была картина «Страсти Жанны д'Арк», которая потрясла меня. Вот из этого смутного начала и родился, значит, режиссер Ромм.

Сцена из фильма «Пышка» — дилижанс в пути.

Автор. «Пышка» была дебютом Ромма. Как бы тебе ни был хорошо известен опыт других, когда ты сам начинаешь — все надо изобретать наново.

Сцена из фильма.

Голос Ромма. Начал я делать эту вещь с совершенно любительскими представлениями о том, что такое режиссура, ошибаясь жесточайшим образом... Первоначально я снимал этот дилижанс более или менее целиком... И у меня получилось резкое нарушение пространственного представления... Это было переснято заново все от начала до конца на крупных планах... Я это говорю только потому, чтобы показать степень профессиональной беспомощности моей. Так же беспомощен я оказался в вопросах монтажа... Группа пришла смотреть первый эпизод и полегла от смеха. Некоторые эпизоды я перерезал по одному кадру по пятнадцать-двадцать-тридцать раз, отыскивая точную отрезку, пока не научился. Этим же способом я научился работать с актером, просто на опыте огромного количества ошибок... Я постарался отобрать актеров максимально выразительных внешне. Но когда картина была готова и когда я уже поуспокоился и поостыл, на каком-то втором, третьем, четвертом просмотре оказалось, что самое важное из того, что я хотел сделать, в основном все-таки сохранилось... Какое-то зерно замысла сохранилось. Вот это обстоятельство очень важно вот почему. Я часто замечал, особенно на художественных советах или когда художественные руководители каких-то молодых режиссеров резко критиковали материал, я постепенно стал привыкать к мысли, что прежде всего надо дать режиссеру идти по той инерции, как пошла картина, и, в общем, если ему не мешать, что-то получалось. Ведь у меня же был в середине случай... Когда материал оказался настолько негодным, что мне предлагали друзья переснять все заново их руками. Но я был все-таки упрямый человек, я не сделал этого, и это привело к тому, что в картине сохранилось главное, чего я хотел. А это, пожалуй, главное, потому что существо картины сохранилось.

Сцена из фильма «Пышка».

Голос Ромма. Меня привлекла не только сюжетная сторона этой блестящей новеллы Мопассана. Я уже понимал, что повторить на

экране литературное произведение — это дело непростое, и сюжет сам по себе не спасет. Дело было в другом...

Серия актерских портретов: девица Елизавета Руссэ (Пышка) — Г. Сергеева, прусский офицер — А. Файт, господа Лаузо — Ф. Раневская, А. Горюнов, графиня — Е. Мезенцева, господа Каррэ-Ламадон — Т. Окуневская, П. Репнин, монахини — С. Левитина, Н. Сухотская.

Голос Ромма. Едва люди собираются в какую-то массу, в какую-то группу, как меняется их индивидуальная психология, три человека — это не просто арифметическое сложение, а это уже нечто новое. Каждый из них уже становится чуть-чуть другим, он притирается к остальным двум, а шесть человек — это уже еще новое, потому что вступают новые люди. И чем больше их собирается, тем больше меняется каждый из них... Вот собрались несколько буржуа в дилижансе. Группа буржуа, думал я...

Сцены одновременных действий пассажиров дилижанса: одновременно начинают есть, одновременно отворачиваются от Пышки, одновременно набрасываются на нее с уговорами, одновременно снимают шляпы, одновременно предают ее.

Голос Ромма. ...Она состоит из самых разных людей, но все они могут быть объединены общей, единой психологией. Пусть они одновременно сердятся, одновременно скучают, одновременно недоумевают, одновременно пугаются, одновременно наглеют. Пусть они постепенно превратятся, постепенно, постепенно, по ходу дела, превратятся в единое существо, которое именуется буржуа. А каждый из них только будет оттенком этого единого существа.

Фотография Ромма второй половины 60-х годов.

Голос Ромма. Сейчас я очень ясно излагаю этот замысел режиссерский, который сыграл большую роль вообще в моей режиссерской судьбе. Я постарался и дальше разрабатывать это в «Мечте». И, наконец, к этой же идее я вернулся уже под конец своей режиссерской работы в «Обыкновенном фашизме», где идея этой массовости, стадности, потери индивидуальности в толпе, где эта идея стала генеральной, ведущей идеей и осмыслена гораздо глубже, чем в предыдущих моих вещах.

Пески. Ромм, оператор Б. Волчек с ассистентом Э. Савельевой снимают сцену фильма «Тринадцать».

Голос Ромма. Идею общности людей, показалось мне, эту идею можно приспособить к нашей идеологии, к нашему мировоззрению.

Сцена из фильма «Тринадцать»: кадр с актерами.

Голос Ромма. Я попытался и в «Тринадцати» повторить тот же прием, но, наоборот, в положительном коллективе советских людей...

Сцена из фильма: натура.

Голос Ромма. ...Оператором, разумеется, был Волчек. Задача у него действительно была тяжкая: пустыня, жара, солнце, песок. Ничего другого — песок под слепящим солнцем и группа серых красноармейцев. Поэтому с самого начала возник вопрос об очень больших операторских трудностях. Ему были предоставлены все возможности. Он взял в качестве ближайшего помощника Эру Савельеву.

Из воспоминаний Эры Савельевой.

Это теперь уже история. Из группы теперь осталось всего двое. Валя Кузнецова, она была ассистентом Ромма, а я была ассистентом оператора Бориса Волчека. Фильм снимался в мучительных условиях знойной пустыни, в Каракумах. Людей косила болезнь. Из 52 человек съемочной группы к концу экспедиции на ногах оставалось 18. Были и дезертиры. А одного актера выгнал сам Ромм. Так что в фильме «Тринадцать» осталось двенадцать действующих лиц, но зритель этого не заметил. Я была самой молодой в группе, и Михаил Ильич называл меня «детка». Когда он...

Крупные планы актеров из фильма «Тринадцать»: И. Новосельцев, И. Кузнецов, А. Чистяков, А. Файт, Е. Кузьмина...

Э. Савельева. ...репетировал с актерами, он добивался такой жизненной точности, что у меня от волнения мурашки появлялись на коже. Однажды долго не получалась сцена с Еленой Александровной Кузьминой. Я очень волновалась за них. И вдруг получилось. Я просияла. Он заметил. «Мурашки?» — спросил он. Я в растерянности кивнула головой. «Снимаем, мотор!» — скомандовал он.

Е. Кузьмина в роли жены командира отряда.

Э. Савельева. Елена Александровна Кузьмина к этому времени была уже известная актриса.

Фотография: Ромм, Кузьмина, девочка Наташа.

Фотография: Ромм и Наташа.

Голос Ромма. Наташа и я. Когда мы поженились с Кузьминой, было Наташе всего два года, ну, с ма-а-аленьким хвостиком. Девочка была упитанная, кругленькая, плотненькая, очень аппетитная, какая-то промытая. Всем очень нравилась, хорошенькая была. Характер у нее был мужественный. Других ребят била лопатой. Дело в том, что объяснила ей как-то Леля: «Ты не жалуйся, когда тебя обижают, отвечай сама». Ну, и стала отвечать сама. Трахнет лопатой по голове, ну и конфликт. Меня называла Ом...

Квартира Ромма и Кузьминой.

На столе уже знакомый нам скульптурный портрет.

Автор. Я был настолько уверен, что это портрет Кузьминой, что даже написал так однажды. Но зять Михаила Ильича, Александр Павлович Аллилуев, сказал мне: «Ты ошибся, это не портрет Елены Александровны. Ромм создал его задолго до того, как познакомился с ней».

Ошибка обескуражила меня, надо было дать опровержение, но потом я передумал. Именно потому, что эта идея занимала меня, я стал замечать в искусстве кое-что, мимо чего раньше проходил. Например, увидел вдруг по-новому французского художника Фернана Леже. Мы убеждены, что в его женских портретах всегда присутствует его жена Надя Леже, но большинство его работ вышло до того, как он с ней познакомился. Для Леже, сына фламандского крестьянина, грубоватая нежность Нади была воплощением женской красоты. Значит, в таком предчувствии нет ничего мистического. Как и Леже, Ромму нравился определенный тип женщины. Когда Кузьмину не утвердили на картину «Убийство на улице Данте», он взял на главную роль актрису Евгению Козыреву. Для героини фильма он видел именно такой тип женщины. Благодаря сходству, пусть даже отдаленному, Кузьмина как бы присутствовала, не снимаясь в картине. Вспомним еще: в «9 днях одного года» героиню он назовет именем Кузьминой — Леля. И если я вначале был расстроен той ошибкой, то теперь я благодарен ей, она навела меня на размышления о предчувствии и интуиции — необходимых моментах творчества.

Портрет Е. А. Кузьминой.

На противоположной стене — портрет М. И. Ромма.

Поздний вечер. За обширным столом, заваленным рукописями, работает Наталья Борисовна Ромм-Кузьмина.

Ромм-Кузьмина. Эти две книги мамы вышли при ее жизни. А папин трехтомник уже после его смерти. Они всегда работали. Остались еще мамины детские рассказы — вот они, в этой папке. А это — воспоминания об отце, их написали его соратники и ученики. У меня есть работа и семья, но это сейчас — главное в моей жизни.

Новелла вторая

ЛЮБОВЬ

Вы, кто возводите Ильичу памятник в двадцать метров на крыше Дворца профсоюзов, не забудьте, что у него в ботинке дырка бедняка, — это все помнят.

Бертольт Брехт

Ленинская хроника.

Голос Ромма. Ленина я видел и слышал дважды. Он был человек совершенно невероятного обаяния. Таких умных глаз я в жизни своей больше уже не видел... Помню: он говорил речь и ходил по краю трибуны, и вот он ходил и все время смотрел в зал; повернется и так смотрит в зал. И каждому казалось, что он смотрит именно на него.

И мне так казалось, что он смотрит на меня и очень не одобряет меня. Мне казалось, что он на меня смотрит, так сказать, иронически и недоволен мной, потому что действительно я там был интеллигент, в общем, я не был такой настоящий, крепкий пролетарий, ничего подобного, и мне казалось, что Ленин все читает насквозь. Буквально. У меня было впечатление, что это он ко мне обращается. Но оказалось, что это было у всех такое чувство.

Удивительный был человек. А так он внешне оказался гораздо меньше ростом, чем я ожидал, гораздо меньше ростом, и далеко не такой, как я думал.

Поначалу голос его разочаровал — немножко высокий, какой-то странный, картавости я не ожидал. Потом, уже через минуту, все забывалось. И уже весь только просто в нем. Поразительное обаяние совершенно. И юмор какой-то необыкновенный. Ум...

В кадре: кинодраматург Алексей Каплер.

Каплер. Знаете, сейчас трудно представить себе то ощущение, которое было связано с самой первой работой над сценарием о Владимире Ильиче Ленине. Запомнилась деталь о том, как было впервые записано слово «Ленин», подчеркнуто, поставлено две точки и нужно было начинать писать уже просто слова, которые говорит Владимир Ильич. Слова не из собрания сочинений, слова разговорные, просто по догадке, что мог бы, что должен был сказать Ленин в этих обстоятельствах с его характером, с его представлениями, с его мыслями.

В кадре кинорежиссеры Михаил Ромм и Сергей Юткевич.

Ромм. Разумеется, это не успех ни режиссеров, ни их картин, ни спектаклей, ни актеров, ни драматургов, это потребность видеть Ленина, народная потребность.

Юткевич. Народная потребность видеть Ленина и в театре, и в кинематографе, потребность увидеть Ильича.

Первая пооктябрьская фотография Ленина; рисунки Шафрана, Андреева, Альтмана, Бродского.

Голос Ромма. Эту задачу мы не могли бы выполнить, если бы ее не подготовило все советское искусство. Двадцать лет накапливалось, зерно за зерном, кроха за крохой, понимание великого образа...

Хроника, а затем фотографии Ленина, как бы иллюстрирующие текст Горького.

Голос Ромма. Из всех литературных портретов Ленина горьковский самый сильный, самый своеобразный и самый глубокий. Начиная с Бориса Щукина, все опирались на очерк Горького. Вот что, например, пишет Горький в этом очерке: «Меня восхищала ярко выраженная в нем воля к жизни и активная ненависть к мерзости ее, я любовался тем азартом юности, каким он насыщал все, что делал. Меня изумляла его нечеловеческая работоспособность. Его движения были

легки, ловки и скупой, но сильный жест вполне гармонировал с его речью, тоже скупой словами, обильной мыслью. И на лице... горели, играли эти острые глаза неутомимого борца против лжи и горя жизни, горели, прищуриваясь, подмигивая, иронически улыбаясь, сверкая гневом. Блеск этих глаз делал речь его еще более жгучей и ясной. Он любил смешное и смеялся всем телом, действительно «заливался» смехом, иногда до слез».

Хроника: Ленин и Крупская.

Голос Ромма. В тридцать восьмом году, перед тем, как снимать «Ленин...

Кабинет Ленина.

Голос Ромма. ...в восемнадцатом году», договорились мы, просили Надежду Константиновну...

Письменный стол в кабинете Ленина.

Голос Ромма. ...принять небольшую группу для того, чтобы побеседовать с ней, поговорить...

Кабинет Ленина.

Голос Ромма. ...Осмотреть квартирку Владимира Ильича Ленина, где она жила тогда.

В кадре кинорежиссер Ромм.

Ромм. Мы нажали кнопку, открыла нам Надежда Константиновна. Уже старенькая, ужасно какая-то знакомая. Мы вошли в прихожую, стесняясь, так сказать. Прихожая, книги, пальто, калоши. Как-то было странно, что вот здесь был Ленин. Надежда Константиновна сказала: «Проходите в столовую, авось уместитесь». Действительно, уместиться было трудно, там всего четыре стула, стол и маленький буфет, и не рассесться нам никак. А через дверь столовой — проходная столовая — там виден кабинетик Ленина, еще меньше. Там только столик, узкая кровать и буфетик. Все. Я говорю Надежде Константиновне: «Вот, что еще?» Она говорит: «А еще наша комната. Вот, проходите». Комната Надежды Константиновны и Владимира Ильича была побольше. Как-то так, там стол побольше стоял, обитый дерматином, телефон, папки, книг очень много, мягкое кресло. И Надежда Константиновна, как бы даже извиняясь, сказала: «Это для Владимира Ильича, когда он был болен, вот поставили кресло. Я так все и сохраняю». Она здесь жила, лежал ее портфельчик старенький. Это все? Все. А что же еще? Я поглядел: ну, квартирка — очень, очень небогатого интеллигента, ну, может быть, учителя. Место, чтобы читать, писать, есть и спать. Все.

Фото: Ленин, Крупская с товарищами в своей комнате.

В кадре кинорежиссер Ромм.

Ромм. Мы, когда поговорили с Крупской, ушли, я еще оглянулся сквозь глубину этого огромного коридора и на эту маленькую дверку

Столовая в квартире Ленина.

Голос Ромма. Я потом несколько раз приходил...

Столовая в квартире Ленина.

Голос Ромма. ...в эту квартиру. Говорил с Крупской, и у меня образ этой квартиры как-то сохранился на всю жизнь. Поразительная по скромности, там было все, что нужно для работы. И больше ничего — и никогда, и ничего.

Хроника: Щукин гримируется.

Автор. Не здесь ли был найден последний штрих, который в воображении Щукина завершил образ Ленина. Щукин решился на первую съемку не раньше, чем сумел показать, как смеется Ильич.

Фотография. Ромм и Щукин слушают фонограмму голоса Ленина.

Автор. Голос Щукина не похож на голос Владимира Ильича. Голос Щукина ниже и звонче. Голос Ленина несколько приглушеннее и выше. Изучая пластинки, Щукин добился исключительного мастерства подражания. Однако когда он начал играть Ленина, то выяснилось, что от излишнего голосового подражания нужно отказаться, потому что оно вносит элементы условной демонстрации вместо подлинной игры. И режиссер совершенно сознательно оставил лишь отдельные, характерные для Ленина, черты, вернувшись в основном к естественному голосу Щукина. Надо было сделать видимой не только динамику внешнего действия и жеста, но и динамику действия внутреннего, динамику мысли и переживания, сделать ощутимым сам процесс мышления.

Кадр из фильма «Ленин в 1918 году». Ленин и крестьянин.

На экране актер Николай Плотников.

Плотников. Я знаю, как мучительно работал Борис Щукин. Мне удалось с ним сниматься в одном эпизоде... Я кулака играл там.

Серия кадров-фотографий Щукина в образе Ленина.

Голос Ромма. Изучение Ленина, даже его записки были для него материалом для того, чтобы понять, как человек двигался, как человек улыбался, как человек говорил, как это физиологически выражалось. Он относился к искусству с такой ответственностью, какая, пожалуй, редко встречается. Он сидел в гримерной, гримировался там, пил чай, а потом, надевши парик, приготовившись, он собирался и выходил из гримерной...

Коридоры студии «Мосфильм». Камера движется как бы по следу, где шел Щукин.

Голос Ромма. ...в бесконечные студийные коридоры уже в образе Ленина. Он полагал, что, надевши этот костюм, он не имел права быть ни разболтанным, ни равнодушным, ни вялым. Он сразу шел как Ленин по коридору.

Серия кадров-фотографий: Щукин с партнерами.

Голос Ромма. Он был при всей тщательности работы блестящим импровизатором. Если ошибался в интонации партнер, чуть не так начал, Щукин мгновенно это подхватывал, ну, как скрипка, как вторая, и сразу оправдывал и его ошибку, которая оказывалась вдруг не ошибкой, а вроде бы и правильно...

Кадр из фильма «Ленин в 1918 году».

Голос Ромма. ...«Ленин в восемнадцатом году». Щукину нужно было играть раненого Ленина. Он потребовал, чтобы его повезли на «скорой помощи», и ездил с машиной «скорой помощи», смотрел, как ведут себя тяжело раненные люди, главным образом после тяжелых травм в шоковом состоянии, разговаривал с врачами и даже изучал анатомию. В результате, когда он начал работать, он не только знает, но чувствует, где ему больно, скажем, я просил его по мизансцене слегка поднять руку. Он говорил — так не могу, это мне больно. Так — это могу. Вот так повернуться мне трудно, болит это плечо. Я думал, что это фантазия, но врач подтвердил, что это совершенно точно, что болят те группы мышц, которые поражены. Он это уже чувствовал, а не знал, настолько глубоко он изучил свое состояние, так точно он его ощущал. Но самое главное — его необыкновенные духовные качества. Человек поразительного благородства, поразительного ума и — я бы сказал такое обыденное слово — необыкновенно сознательный, идейный, сознательный человек, по-настоящему идейный, сознательный человек. Вот это, пожалуй, был самый большой урок в нашей среде, когда встречаешься с таким необыкновенным человеком. При всей своей простоте он очень любил шутить. Вахтангов ему говорил — Борька, Боря. Он действительно был очень прост, но очень умел установить дистанцию между шуткой и работой.

Кадры из фильма. Заводской двор. Серое пасмурное утро над приземистыми старыми зданиями цехов. Обыденность натуры — пустынного заводского двора — подчеркивает трагическую необычность того, что сейчас произойдет. Стая ворон кружится над заводом. Доносящийся из цеха далекий отзвук аплодисментов смешивается с глухим карканьем.

Посреди двора стоит машина Ленина — старенький лимузин «Рено». По пустому двору, чуть горбясь и кутаясь в платок, идет Фанни Каплан. Она подходит к машине, оглядывает шофера.

Кадры выхода Ильича из цеха. Ильич около автомобиля.

Каплан на фоне черного кузова машины. Белый кружок окна на его фоне. Подымающийся револьвер.

Стоп-кадр.

Автор. Остановим это мгновение. Хотя выстрел, за ним второй, увы, все равно, прозвучат. В этой сцене, в такой степени ощутимой, осязаемой, что кажется, будто она выхвачена из круговорота страстных и накаленных дней 1918 года.

Из воспоминаний Э. Савельевой. Я помню эту съемку, помню пасмурный осенний день. Помню, как работали актеры, участники массовой сцены. Работали с полной верой в правду происходящего. С какой-то необыкновенной искренностью. Они, конечно, понимали, что это Щукин, и тем не менее они относились к нему, как к Ленину. Ужасно волновалась актриса Эфрон. У нее дрожали руки. Она не могла поднять браунинг. Она побледнела сквозь грим. Мы боялись, что ее могут убить. Ну, просто разорвать вот эти люди все, все относились к ней не как к актрисе, нет, они относились к ней как к человеку, который поднял руку на Ленина. Это был трудный, для всех нас трудный день.

Фотографии рабочих моментов съемки фильма «Ленин в Октябре».

Голос Ромма. Всю картину я снял без дублей. Во всяком случае, в ленинских сценах не было ни одного дубля. Снимали один раз. Потому что иначе мы не успевали...

На протяжении двух месяцев, весь сентябрь и октябрь, я не спал вообще. Ну, может быть, мне удавалось спать несколько часов в воскресенье, иногда два-три часа. Жил на кофеине... До самого конца я был в глубочайшем прорыве, потому что я работал параллельно. Я все время висел на черной доске; висел на черной доске второго ноября, уже второго ноября, когда картина была готова — числилось, что я еще не приступал к монтажу, потому что только первого кончил последний съемочный день, а третьего я был вывешен уже на красную доску.

Финал картины «Ленин в Октябре» — яростная сцена штурма Зимнего.

Автор. Революция — как трагедия, революция — как яростное раскрепощение сил — таков философский смысл этой сцены, в ней разрешалась сверхзадача фильма, которую Ромм сформулировал так: «Если человек бесконечно выше тебя, ты можешь на него молиться, как на бога, обожать его, трепетать перед ним, но не любить. А мы хотели, чтобы образ Ильича на экране вызвал всенародную любовь».

Новелла третья

ВТОРОЕ ДЫХАНИЕ

Можно ли уйти от своих привычек, содрать с себя шкуру навыков, переделать самого себя и снова родиться на свет?

Михаил Ромм

Ромм за пишущей машинкой.

Автор. Ромм писал: «С окончанием картины «Ленин в Октябре» я мог считать, что сдал экзамен по профессии кинорежиссера».

Хроника: М. И. Калинин вручает Ромму орден.

Автор. Ленинская дилогия причислена к классике советского кино. Но наступает пора, когда опыт становится привычкой, и тогда прошлые заслуги обременяют твое движение. И через двадцать пять лет увенчанный званиями...

Фотография Ромма.

Автор. ...и наградами, Ромм скажет: «Меня не покидает ощущение, что всю жизнь я беспрерывно сдаю государственные экзамены». На этот раз экзамен назывался «9 дней одного года». Он был особенно труден.

Хроника. Ромм, Баталов, Смоктуновский, Лаврова на сцене XIII Карлововарского кинофестиваля.

Председатель жюри вручает режиссеру «Большой хрустальный глобус» — главный приз Карловых Вар.

Ромм сходит с трапа самолета.

Стоп-кадр.

Автор. Четверть века разделяет ленинскую дилогию и эту картину. Последним предвоенным фильмом Ромма была картина «Мечта».

Сцена из картины «Мечта» — монолог Розы Скороход.

Автор. Ромм писал: «Нам очень повезло с актерами».

Рассказывает Ф. Раневская, которую мы только что видели в главной роли картины (текст рассказа актрисы может составить ее интервью, записанное для вечера, посвященного 70-летию Ромма).

Автор. Ромм потом напишет: «Мечта» — одна из любимых моих картин». В то же время он укорит себя...

Кадр из фильма «Мечта». Павильон.

Автор. ...за некоторую искусственность, увидит элементы сложного изыска в декорациях... И тут же скажет: «Если бы я мог делать «Мечту» заново, я оставил бы сценарий почти неприкосновенным, но снял бы его проще, в обычных интерьерах, почти сплошь на натуре». Это писалось в 1969 году после «Девяти дней...» и «Обыкновенного фашизма». Последний день перезаписи звука попал на ночь с субботы на воскресенье 22 июня 1941 года.

Кадр из фильма «Человек № 217».

Автор. Плакатность, открытая публицистичность, жесткость военной киноэстетики проявились в стиле этой картины.

Кадр: Е. Кузьмина в роли Тани.

Автор. История русской девушки Тани, угнанной в немецкое рабство, была сюжетом картины. Действие происходит в немецком тылу. То, что называлось «логовом», показано на примере семьи бакалейщика из заштатного городка. В картине действует не зловещий фашист с черной повязкой, а «обыкновенный немец». К этой теме Ромм вернется в «Обыкновенном фашизме».

Слава шла впереди Ромма.

Кадры из фильмов «Русский вопрос», «Секретная миссия», «Убийство на улице Данте», дилогии об адмирале Ушакове.

Автор. На полосах газет сохранилось множество лестных рецензий на эти фильмы, они награждались. Но сами эти фильмы не пережили время, когда были созданы.

Сцена из фильма «Адмирал «Ушаков».

Автор. Массовые сцены в этой картине до сих пор поражают своей пластической силой, но фигура главного героя — адмирала Ушакова — выдержана в эстетических канонах тех лет: положительный герой выступал исключительно как идеальный тип, не имевший личных свойств, поэтому выиграла в картине фигура второго плана — Потемкин.

Борис Ливанов в роли Потемкина.

Фотография Ромма. Окно. Дождь. Пустынная мокрая улица.

Автор. Эти годы в истории кино названы критиками периодом «малокартинья». Он был вызван противоречиями послевоенной истории. Так называемая «теория бесконфликтности» усугубляла их.

На рубеже пятидесятых-шестидесятых годов начинался новый этап в кино. Ромм мучительно пересматривал свой опыт. Семь лет он не ставил картин. Он перестал читать лекции студентам. Его статьи этого периода свидетельствуют о направлении поисков. Решаясь вернуться к режиссуре, он вырабатывал концепцию современного фильма, искал ключ к современному герою.

Сумерки, наверное, сейчас ночь. Квартира Ромма. Стены с картинами, которые он сам обрамил, книги. Высвечен его портрет.

Голос Ромма. Когда я ставил «Убийство на улице Данте», я поймал себя на том, что я такие кадры уже ставил, что такие мизансцены у меня уже были, что если актеры не знают, как в этом кадре действовать, я с исключительной легкостью, мгновенно на основании прежнего опыта скажу: «Это же очень просто: войдите, вы будете сидеть, вы станете сзади». — «Ну, а как же я с ней буду говорить?» — «А вы на таком-то слове к ней повернитесь» и т. д. — потому что я уже ставил такие мизансцены, актерам это удобно, оператору удобно, осветителям удобно. Актеры сразу приходят в восторг от гениальности режиссера, потому что им тоже удобно и потому что они уже что-то такое делали. И они сразу «понимают». Точно так же, как сворачивает лошадь на привычную колею.

И вот когда я несколько раз обнаружил «это» в «Убийстве на улице Данте», то я понял, что меня постигла очень большая драма, что я перестал, по существу, быть художником.

Работая над жизнью мне чуждой и мною не виденной, над картинами, действие которых происходит в Германии, либо во Франции, либо в Америке, или где-то там еще, я в общем привык строить услов-

ную жизнь, привык делать свою «Киноландию», страну кино, состоящую из декораций, в которых удобно разводить мизансцены. Необычайно просто мне было работать с художниками — я все знал про то, как строятся кинематографические декорации. Очень удобно мне было с композиторами. Я прекрасно знал, где должна зазвучать музыка, чтобы поддержать действие, и какая это должна быть музыка. Очень легко мне было с актерами. Мне легко было со всеми, но результат этого, пусть профессионально высокий, без грубых нарушений вкуса, в общем, вполне пристойный, он меня глубочайшим образом не удовлетворял, потому что, с моей точки зрения, когда человек в искусстве перестает открывать, тогда он уже и в искусстве просто не нужен.

Я очень много размышлял над тем, что и как я должен делать. И в конце концов дошло до того, что я себе однажды ночью среди этих размышлений принес клятву, которую записал на кусочке бумажки и положил в стол. Она звучит примерно так. Первое. Я говорил: обещаю себе или даю себе слово, что я буду отныне ставить только современные вещи, о своей стране и о людях, которых я лично знаю. Второе: что героями моих вещей будут люди, которых я знаю и которые мне интересны. Третье: что я буду ставить вещи о тех вопросах, которые меня лично волнуют, в надежде, что они волнуют также и зрителя, и при этом не буду никогда думать о том, что зритель глупее меня или что нужно специально его чему-то учить. И кроме того, там были еще несколько пунктов, записанных кратко: новый монтаж, новые мизансцены, новая работа с актерами, новое построение драматургии.

Вот такое я обещание написал, и после этого мне стало легче! Была не была, во всяком случае, я понимаю, что мне надо делать. А так как меня больше всего волновала в этот момент судьба человечества: погибнет ли оно от атомной бомбы или не погибнет (это, по-моему, волнует и решительно всех, как я успел заметить), то, когда ко мне пришел молодой сценарист Храбровицкий, которого я до тех пор очень мало знал, и предложил мне вместе делать сценарий о физиках-атомщиках, я сразу согласился.

В кадре Алексей Баталов.

Баталов. Как часто в поисках людей и характеров мы обязательно куда-то ездим. Называется это «сбор материала».

Прототип для моего Гусева Михаил Ильич обнаружил в соседнем павильоне на «Мосфильме». Это был молодой режиссер Владимир Скуйбин. Скуйбин прожил тридцать четыре года. Он успел поставить всего четыре картины. «Суд» Скуйбин поставил уже почти не двигаясь, его привозили в павильон. Его дни были сочтены, но он сказал, что если будет работать, то проживет еще год.

«Дайте мне прожить еще год» — вот этой теме Ромм и посвятил картину.

В кадре Иннокентий Смоктуновский.

Смоктуновский. У моего Куликова было несколько прототипов. Михаил Ильич познакомил нас с одним физиком, он совсем не был похож на нужного нам Куликова, но начал разговор хорошей остротой: «Знаете, что такое наука? — сказал он. — Наука — это способ удовлетворить любопытство за счет государства да еще получать при этом зарплату». Кстати, этот человек работает с утра до ночи и бесконечно предан делу. Это парадоксальное заявление, сделанное с иронической усмешечкой, показалось интересным для Куликова... Ромм вспомнил как-то зримо Эйзенштейна, этого человека с огромным лбом Сократа, с его удивительно пластическими, округлыми жестами; вспомнил сарказм, которым было пропитано буквально каждое его слово; вспомнил его язвительно-добродушные остроты... Разумеется, Куликов вовсе не похож на Эйзенштейна, но Эйзенштейн стал той ростовой почкой, из которой развилась фигура Куликова. Несколько дней он рассказывал про Эйзенштейна, вспоминал его остроты, вспоминал разные случаи, прикладывал поведение Эйзенштейна к поступкам Куликова. А потом вдруг вспомнил еще об одном существе. Это совсем молодой человек, скорее юноша, сын довольно известного деятеля, очень благополучный, веселый, сытый. У него отличные родители, отличная квартира, он хорошо воспитан, остроумен и талантлив, поэтому добродушен и учтив, ему все сразу легко дается, и он беспредельно беззастенчив, ибо вошел в жизнь с парадного входа и считает себя ее хозяином. Вот он-то и сформировал окончательно Куликова. В нем соединялось много от многих людей. А потом все отпало: Куликов стал самостоятельно шагать, самостоятельно думать.

Голос Ромма. Может быть, Куликов никогда бы не получился, если бы не нашелся такой актер, как Смоктуновский, с его поразительным инстинктом. Баталов — актер внутреннего чувства, очень глубокого, и очень искренней, простой, внутренней игры.

Сцена из фильма: Куликов и Гусев на проходе. Монолог Куликова о дураках.

Автор. Слушая споры Куликова и Гусева, не всегда просто отдать предпочтение одному из них. Художник не просто указывает, где истина, он ищет ее вместе с героями.

В кадре Татьяна Лаврова.

Лаврова. Однажды на репетиции я спросила Михаила Ильича, кого же все-таки люблю — Гусева или Куликова? «А я не знаю», — ответил он. Он не знал или лукавил? Потом я поняла. Он не давал готового ответа. Он хотел, чтобы ответ возник от смятения, чтоб я это выстрадала...

Теперь мы видим кадр сцены за столом в ресторане: Гусев, Леля, Куликов.

Кадр: коридор института.

В кадре оператор Герман Лавров.

Лавров. Драматургия фильма потребовала новых решений во всех областях режиссуры. Монтаж картины подчинен не фабульной пружине, а движению мысли. Резкий монтаж вместо плавного и логичного монтажа по настроению, по композиции кадра соответствовал и резкому свету в кадре.

Кадр: бетонный, изгибающийся коридор, по стенкам которого и потолку бегут провода разного сечения, они то ныряют в квадратные отверстия и исчезают в толще бетона, то снова выбегают, рассыпаясь на отдельные линии.

Лавров. Этот коридор, эту центральную нервную систему института мы сняли без лесов, герои выходят из темноты и снова погружаются в темноту — это, конечно, создает особую атмосферу в кадре.

Сцена: Гусев идет на фоне белой стены.

Лавров. Этот кадр стал символом картины. Гусев в черном костюме движется вдоль огромной стены института. Расположением стены предопределено, что Гусев не уходит от нас в глубину кадра — он движется справа налево на одном плане, и мы воспринимаем это простое движение как единоборство.

Кадр: Гусев подходит к смотровой щели реактора. Вдруг изображение с обратной точки выхватывает его крупный план, но теперь Гусев от нас закрыт, мы видим только его глаза, которые всматриваются в тайну вселенной.

Автор читает текст Ромма: «Сумел ли я в своей последней картине угадать дыхание времени? Подслушал ли я, о чем думают люди? Волнует ли их то, что волнует меня? Понятны ли мое движение мысли, моя боль и мои радости тем миллионам людей, которые приходят в кинематограф разделить эти мысли, эту боль, эти радости? Или люди остались равнодушными?..

Я сторонник того, чтобы картина смотрелась миллионами...

Изменилось время, изменилась страна, изменился народ, изменился зритель, изменились требования к кинематографическому зрелищу, изменился и сам кинематограф. В этом молодом искусстве нельзя стоять на месте, как нельзя остановиться посреди улицы в часы пик, среди бурного движения автомобилей: тут любое неподвижное тело незакономерно; надо двигаться».

Серия фотографий выступающего Ромма.

Автор. Словно обретя второе дыхание, Ромм приступает к постановке нового фильма. На сей раз, к удивлению многих, документального.

Новелла четвертая
НЕНАВИСТЬ

Документы иногда кричат сильнее, чем самый сильный актер.

Михаил Ромм

Кадры из фильма «Обыкновенный фашизм» (вторая серия, 5-я часть). Взрыв. Наступает Советская Армия. Санитар стаскивает раненого в воронку, бинтует голову раненого. Гусеницы наступающего танка. Пожилой солдат в пилотке с винтовкой. Молодой солдат в пилотке пригнул голову. Усатый солдат стреляет из пулемета. Солдат в каске. Обоз с ранеными. Взрыв.

Голос Ромма. Почему я вообще заговорил о фашизме? Я в последнее время много думаю над судьбой двадцатого века, не только над судьбой, скажем, Германии во время фашизма или стран, в которых вовсе не было фашизма, — вообще над судьбой человечества, которая парадоксальна.

...Я говорю о впервые появившейся в истории человечества возможности истребить себя самого, причем истребить десятью способами по крайней мере пять раз...

В настоящее время накоплен запас бомб, и, скажем, генералы из Пентагона неоднократно высказывались, что мы сейчас каждого жителя Советского Союза или других социалистических стран можем убить пять раз.

Зачем человека убивать пять раз? В крайнем случае, человека достаточно убить один раз. Кто обслуживает это безумие? Ведь это безумие обслуживается умными людьми, имеющими высшее образование, профессорские и академические звания, как это ни странно, как это ни поразительно, но среди современных физиков, химиков, биологов, которые вырабатывают средства истребления человечества, есть люди очень добрые, очень гуманные, очень образованные, все очень образованные. Вот это обстоятельство ярче всего, конкретнее всего прощупывается на фашизме... Двадцать миллионов жизней. Двадцать миллионов лучших жизней нашего народа отдали мы за то, чтобы не стало на земле фашизма... Двадцать миллионов. Они умирали и верили, что фашизма не будет... Нигде на свете... Ни в одной стране...

Кадры из фильма «Обыкновенный фашизм»: факельные шествия, парады, Гитлер...

Ромм в просмотровом зале. Рядом с ним сценаристы Майя Туровская и Юрий Ханютин, ассистенты Савва Кулиш и Харри Стойчев.

Автор. Группа просмотрела два миллиона метров нацистской хроники. Кажется странным, что все, почти все, что здесь показано,

снято было самими нацистскими операторами. Разумеется, фашистская хроника стремилась запечатлеть парадную сторону фашизма... Его силу, его связь с массами, респектабельность и превосходство арийской расы. Ромм срывает с события покровы, мы видим изнанку фашизма, его истинное непатетическое содержание. Снятый гитлеровскими операторами материал заставляет работать против себя. В предмете, уже давно снятом на пленку другими, он теперь обнаруживает нечто противоположное тому, что представлялось в нем на первый взгляд.

Экран: фашисты топчут выжженную советскую землю.

А Ромм говорит: «Шли веселые ребята по нашей земле. Такие симпатичные, красивые, воспитанные».

И мы действительно видим на крупном плане симпатичного, красивого, воспитанного.

И вдруг голос: «Работали!»

И мы видим, как эти симпатичные, красивые, воспитанные рубят крестьянину голову, потом фотографируются у трупа — так, на память.

Автор. Сколько раз мы видели это на экране, но, может быть, впервые это так сильно действует, потому что мы узнали, что такое могут делать именно веселые, красивые, воспитанные.

Экран: концлагерь.

Автор. Сколько раз мы видели на экране концлагери, гитлеровцы их снимали для того, чтобы показать ничтожество, неполноценность заключенных в них людей, людей низшей расы, недостойной существования. Но почему мы в этой картине, словно первый раз, видим и этот лагерь, и этот горестный холм, аккуратно выложенный из пепла миллионов людей?

Экран: крематорий, рядом ванна.

Автор. Художник сдвигает, остраняет много раз виденное, обращает наше внимание на ванну, которую устроил для себя начальник крематория рядом с печами.

Кадр из фильма.

Голос Ромма. «Печи остыли — ванна не работает...»

Автор. Простая, почти информационная фраза убийственна, она говорит о мере нравственного падения палача.

Лагерь — ад. Эта тема еще ждет своего нового Данте, даже лагерный врач, доктор медицины, доктор философии, профессор Йозеф Крамер пишет в своем дневнике:

Голос Ромма (одновременно тот же текст на экране). «Сегодия присутствовал при специальной акции: это страшнее Дантова ада».

Автор. Но сам палач не может понять трагедии и поэтому не может быть поэтичным — дальше в его дневнике мы читаем:

Голос Ромма (одновременно тот же текст на экране). «Выписал из Берлина новые сапоги, брюки, куртку. Снова на специальной акции. На этот раз подлежали уничтожению истощенные женщины. Они знали, что им предстоит, и эсэсовцам пришлось повозиться с ними. На обед суп из помидоров, полкурицы, сколько угодно пива и ванильное мороженое. Вечером приятное общество коменданта».

Автор. Лагерный врач — персонаж кровавого фарса. Эти женщины — персонажи трагедии.

Экран: факельное шествие.

Автор. Сколько раз мы видели эти парады, эти величественные факельные шествия, которые должны были показать миру могущество «третьего рейха». Ромм заставляет нас задуматься над подлинным, глубинным смыслом этих спектаклей, которые устрашали, возбуждали простые души, а самое главное, превращали человека в дикаря, чувствующего себя героем, — такие нужны были «третьему рейху».

Экран: неистовая масса, фюрер на трибуне.

Автор. Сколько раз мы видели эти манифестации, эти клятвы, которые давали женщины, мужчины, это неистовство массы, когда над ней появлялся фюрер.

Экран: фюрер дома отрабатывает жест.

Масса выбрасывает правую руку в ответ на приветствие Гитлера.

Автор. ...А ведь мы только что видели, как он этот жест репетировал перед зеркалом.

Экран: исступленные женщины.

Автор. Персонажами фарса становятся не только фюрер и его непосредственное окружение, но и масса, отравленная фашистской пропагандой. Сознание ее разбудит крах «третьего рейха». Первым же самым сильным ударом был Сталинград.

Экран: воспроизводится письмо гитлеровского солдата, написанное жене из сталинградского котла. Эту запись читает Ромм.

Голос Ромма. «В том, что произошло, есть и моя доля вины. Разумеется, она невелика. Это всего одна семидесятимиллионная доля вины немецкого народа, но я жизнью отвечаю за эту семидесятимиллионную».

Автор. Кадр за кадром воспроизводят обстановку, в которой родилось это письмо, это откровение.

Экран: поле боя завалено трупами, разбитой техникой, небритый солдат в пилотке с обмороженными пальцами; два пленных немца с поднятыми воротниками; еще пленные немцы; солдат в обвязанной шарфом пилотке разглядывает перебинтованные пальцы.

Автор. Эта трагическая нота не могла прозвучать в другой антифашистской картине Ромма — «Человек № 217»...

Экран: сцена из фильма, Кузьмина в роли Тани.

— А в т о р. ...Он создавал ее в 1944 году, когда еще шла борьба, она еще требовала и требовала жертв. Интонацию эту можно было расслышать потом, когда смолкли орудия и когда стали заживать раны. Иначе говоря, нужна была историческая дистанция.

Экран: кадры из «Обыкновенного фашизма».

А в т о р. В «Обыкновенном фашизме» художник видит и другую Германию. В картине одна глава так и называется:

Экран: «А ведь была и другая Германия».

А в т о р. Мы видим рабочих, и Ромму важно подчеркнуть, что они, эти рабочие, помнят крушение кайзеровской Германии, германскую революцию восемнадцатого года, происшедшую ровно через год после нашей Октябрьской революции.

Экран: грузовики с рабочими и солдатами.

На митинге выступает Либкнехт.

А в т о р. Здесь воздух свободы напоминает нам нашу революцию, и это важно подчеркнуть Ромму...

Экран: немецкие рабочие.

А в т о р. Как важно сказать об этих вот простых людях, что они великие мастера и великие труженики...

Экран: Тельман.

А в т о р. Как важно показать Тельмана...

Экран: колонна молодежи.

А в т о р. ...и вот эту колонну молодежи в юнгштурмовках...

Экран: двор, где сушится белье.

А в т о р. ...и вот этот двор — в такие дворы приносили после демонстраций раненых и убитых.

Экран: разгон демонстрации.

А в т о р. Германский рабочий класс был расколот, и его били по частям, чтобы выиграл вот этот...

Экран: мы снова видим Гитлера.

А в т о р. Он пришел к власти, та, другая Германия, оказалась за колючей проволокой.

Экран: концлагерь.

А в т о р. Глава о другой Германии небольшая. Ромм не прибегает к исторической натяжке, не льстит истории, не преувеличивает сил, показанных в этой главе, не стремится этой главой уравновесить картину. Он здесь добивается другого — мы видим не только, какой была история, но какой она могла быть, ведь фашизм для истории не фатален — человечество могло его не допустить.

Серия фотографий Ромма.

А в т о р. Ромм говорил в интервью в Лейпциге: «Во всех двух миллионах метров мы не обнаружили ни одного кадра обычной берлинской улицы, если только в это время по ней не проезжал Гитлер или на ней

не устраивался парад. Отдельный человек не предмет для съемки — этот закон выражен с железной точностью во всех двух миллионах метров.

Но именно благодаря этому нам удалось найти метод построения картины».

Ромм на улице Парижа.

Уличная толпа. Простые люди, дети, женщины, мужчины в Москве, Варшаве, Берлине, Париже... Девушка ждет кого-то на улице.

Голос Ромма. Когда я пытаюсь скрытой камерой наблюдать за поведением человека, получаешь иногда неповторимый совершенно документ. Вот кадр, который операторы подсмотрели: девочка, которая, по-видимому, ждет молодого человека. У них хватило терпения следить за этой девочкой, девушкой, которой, наверное, семнадцать лет, следить за ней долго, метров тридцать! От этого нельзя оторваться — настолько она сложная, интеллектуальная, мыслящая натура, настолько это характерно для советской девушки, настолько это прелестно, что никогда в жизни это ожидание не могло бы быть сыграно актером. Никогда, никаким актером. Для меня это драгоценность. Я так радовался, как если бы нашел бриллиант...

Кадры — фотографии.

Автор. Фашистская хроника не снимала отдельного человека, она снимала массу, толпу, отдельный человек неуправляем, управляем человек, поглощенный массой. За этим стояло другое: гитлеровский солдат-завоеватель не должен был видеть человека в том, кого убивал.

Самолет со свастикой разворачивается для атаки.

Автор. Внизу город. Люди сверху кажутся муравьями, их не страшно расстреливать.

Кадр: фотография.

Автор. Но для зрителя — и этого добиваются авторы фильма — смерть человека, даже мимолетно увиденного, приобретает трагическое звучание.

Кадр: фотография. Юноша раздевается перед расстрелом. Сидит обнаженная девушка. Видны фигуры немецких солдат.

Голос Ромма. Брат и сестра. Через минуту их не будет.

Фото кадрируется, этим продлевается его пребывание на экране: немцы ведут по мостовой женщину, обнаженную, прикрывающую грудь.

— Святая нашего столетья! — вырывается у Ромма.

Автор. Он гордится, что даже в такую минуту человек может остаться человеком.

Фотография. Павильон звукозаписи: Ромм озвучивает картину.

Автор. Личность художника проявляется в этой картине и в этих рисунках. Вот этот...

Детский рисунок: веселый кот.

Автор. ...рисунок стал первым кадром этой картины — этот рисунок был сделан внуком Ромма — Мишей... И в интонации картины.

Фотография. Ромм перед микрофоном в павильоне звукозаписи.

Автор. Режиссер сам читает текст. В его голосе мы слышим то горечь, то иронию, то радость, то гнев. Мы слышим не лекцию, а проповедь и исповедь художника двадцатого века.

Просмотр картины в фестивальном зале в Лейпциге.

Экран: сегодняшняя девочка рассказывает сказку о курочке Рябе, а голос ее ложится иа следующие одна за другой фотографии людей, когда-то замученных в Освенциме.

Кончилась картина — в зале тишина.

В кадре немецкий киновед Герман Херлингхауз.

Херлингхауз. Я переводил картину. Ромм очень волновался. Он все время курил, сигарету за сигаретой, одну прикуривал от другой. Он делал картину для советского зрителя, а теперь смотрели немцы. Как они ее примут? В зале была многочисленная делегация и из Западной Германии. Признаться, я тоже очень волновался... Кончились надписи, медленно зажегся свет, закрылся занавес. Тысячи человек молчали. Такая минута кажется годом. Потом раздались первые несмелые аплодисменты, потом кто-то заметил его. Весь зал встал, и ему устроили овацию.

Фото: Ромм на пресс-конференции.

Вопрос. Почему именно сейчас вы поставили эту картину?

Ромм. Я взялся делать эту картину потому, что это не история — это живет и сегодня.

Вопрос. Почему вы решили поставить документальный фильм?

Ромм. Документы иногда кричат сильнее, чем самый лучший актер.

Вопрос. Ожидали ли вы здесь такой прием картины?

Ромм. Мы постарались не смешать в одну кучу германский народ и гитлеризм.

Новелла пятая

...И ВСЕ-ТАКИ Я ВЕРЮ

Свободное развитие каждого является условием свободного развития всех.

К. Маркс, Ф. Энгельс.
Манифест Коммунистической партии

Вращаются бобины магнитофона.

Голос Ромма. Раз, два, три, четыре, пять, шесть, семь, восемь...

Автор. Свои воспоминания он доверял магнитофону или записывал. Больше всего он рассказывал о своих учителях. В каждом случае—

неповторимая история, новелла, интереснейший характер, увиденный с ироническим прищуром. Среди своих учителей первым он всегда называет своего отца.

Экран: фотографии Ильи Максимовича Ромма.

Голос Ромма. Он был необычайно добрым человеком, более доброго человека я просто не видел, не встречал. Хотя одновременно был очень вспыльчив, принципиален и терпим. Он, например, не мог солгать. Было какое-то маленькое торжество. Все пили и произносили какие-то невинные тосты. И отец тоже встал и сказал, поднявши свою рюмку, что, знаете, я хочу выпить за одного человека, которого очень люблю за необычную честность и прямоту. Встала тут одна очень важная дама, которая была убеждена, что это она. Отец сказал: «Простите, это не про вас, это про другого». Он всегда говорил прямо то, что он думает, это был его принцип.

Обложка журнала. Это библиографическая редкость уже. Приблизим камеру, чтобы зритель мог прочесть: «Каторга и ссылка. Историко-революционный вестник, № 10. Всесоюзное общество политических каторжан и ссыльных поселенцев. Москва, 1928». Листается журнал. На 141-й странице — целый раздел: «Памяти И. М. Ромма». Шесть статей посвящено памяти отца.

Автор. Так он рассказывал. Мы слышали этот рассказ из его уст, а потом уже узнали, что отец Ромма, Илья Максимович, врач по образованию, был одним из первых в России социал-демократов, сидел в Петропавловской крепости, а затем был сослан в Сибирь, где и родился будущий режиссер. У отца была партийная кличка — Герасим Федорович. Вот что, казалось, надо было рассказывать, но именно в этом весь Ромм. Странные, незначительные на первый взгляд подробности давали ему возможность обнаружить характер. Это был его стиль. Есть ирония любви и ирония издевки. Об учителях он рассказывал с иронией любви.

Фотографии Анны Семеновны Голубкиной.

Голос Ромма. Я бы не мог сказать, что Голубкина была уж очень добра. Она была сурова, высокая, худая, костлявая, с орлиным носом, она куталась в какую-то пеструю шаль и курила крепчайшую махорку в огромных самокрутках.

Первый раз, когда она пришла, староста сказал, что у вас будет новый ученик — Ромм.

— А звать как?

Я сказал: Михаилом.

— Ну, ладно, лепите.

Музей Анны Семеновны Голубкиной. Скульптура, еще скульптура — камера рассматривает одну за другой работы замечательного мастера.

Голос Ромма. В это время натурщик был. Я стал лепить пор-

трет этого натурщика. Она не подошла ко мне и не посмотрела. Через три дня она пришла, когда мне уже казалось, что портрет похож, и даже несколько учеников мне сказали: «Здорово портрет делаете». Она подошла и сказала:

— Надо бы сломать.

Я говорю: «Почему?»

— Сломайте и начните снова, лучше будет.

Но больше никаких указаний не сделала. Я сломал, начал снова. И действительно, стало почему-то лучше. Может, потому, что свежим глазом я смотрел или заново взял...

Потом она пришла опять, посмотрела, что у меня получается, и говорит:

— У вас кусок хлеба есть?

— Есть.

— Вот вы портрет этого старика делаете, дайте ему кусок хлеба.

Я дал ему кусок хлеба.

— Ешь, — сказала она.

Он стал жевать.

Она говорит: «Видите, жует».

— Жует.

— А ваш не может жевать.

Я говорю:

— Так портрет, он же глиняный.

— Нет, он не глиняный. Это вам кажется, что он глиняный, Вы должны его так сделать, чтобы, если вы кусок мяса заденете, больно было бы. А вы задели, да грубо, ведь вот тут кусок мяса уже отрезан у него.

Я запомнил этот урок, он мне показался каким-то необыкновенно правильным, в смысле того, как относиться к искусству.

Экран: знаменитая фотография Эйзенштейна, которую снял Джей Лейда. Кулаками подперев голову, Сергей Михайлович смотрит на нас в упор.

Голос Ромма. Судьба свела меня с Эйзенштейном... Сергей Михайлович Эйзенштейн... Гигантская эрудиция, что об этом говорить. Но поражало меня не это. Казалось, человек этот, который делал «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь», убежденный сторонник определенного искусства, определенного, что ли, вида кинематографа. Тем не менее, он искренне дружил, любил кинематографистов совсем другого толка. Любил их и любил не снисходительно, но искренне.

Дом у Покровских ворот, на нем мемориальная доска с указанием, что здесь жил С. М. Эйзенштейн.

Голос Ромма. Я пришел к нему и говорю, что вот я хочу «Пышку» ставить по Мопассану, Сергей Михайлович.

Комната Эйзенштейна. Книги, вещи, фотографии.

Голос Ромма. Комната с полу до потолка была забита книгами, ну, просто кругом, на всех стенах, и он стал вытаскивать из разных мест какие-то книжки, коллекцию каких-то старинных дагерротипов, портреты официальных политических деятелей 60-х годов прошлого столетия. Моды — дамские моды на платья того времени. Затем какие-то материалы, которые могли бы мне дать ассоциативный материал по линии Мопассана, по линии франко-прусской войны, какие-то воспоминания о Бисмарке, массу каких-то вещей набросал мне, набросал, как будто специально готовился к этой книге.

Фото: Эйзенштейн и Ромм в павильоне на съемках.

Автор. Они не очень разнились в возрасте, но принадлежали к разным кинематографическим поколениям. Они по-разному ощущали масштаб. Общее же у них — любовь к кино, азарт, с которым они делали свое дело, даже озорство.

Фотография: Ромм в гриме английской королевы Елизаветы. Фотография оживает — это уже кинопроба.

Автор. А вот шутка гения. Эта фотография не раз опубликована. Теперь мы разыскали эти кадры: Эйзенштейн пробует Ромма на роль английской королевы для «Ивана Грозного».

Кадры хроники. В Доме кино празднуется 70-летие М. И. Ромма. Сцена буквально заполнена его учениками, которые вышли поздравить юбиляра.

Автор. Потом у него самого были ученики. Он их учил во ВГИКе, на Высших режиссерских курсах, в творческом объединении «Мосфильма». Объединение называлось «Товарищ». Он был наставником Чухрая, Шукшина, Михалкова...

Фотография. Мастерская Ромма. Ромм с учениками.

Голос Ромма. Если я вижу талантливую работу, особенно молодого парня, неожиданную, я радуюсь всегда очень... Вот собирается мастерская: пятнадцать человек студентов, из которых выходят режиссеры или актеры. И хороший педагог всегда знает, опытный педагог, что если в мастерской собирается два-три талантливых человека, ярких, талантливых человека, мастерская в порядке... Получается возможность учить человека без указки и перста, учить думать, не мешать думать.

На экране Шукшин. Серия фотографий или кадров из фильмов.

Автор. Шукшин писал: «В мастерской Ромма мы учились не только режиссуре. Михаил Ильич требовал, чтобы мы сами пробовали писать. Он посылал нас на объекты — почтамт или вокзал и просил описать то, что мы видели. Потом, на занятиях, он читал и разбирал наши зарисовки».

Снова фотографии и кадры из фильмов с участием Шукшина.

Автор (*продолжает читать текст Шукшина*). «А мне однажды

посоветовал: «Пиши, в редакцию отсылать не торопись, а мне давай». Конечно, мне теперь стыдно, что я отнимал у Михаила Ильича время. Но взялся я за дело активно, писал и приносил ему показывать. Он читал, возвращал мне, делал свои замечания и велел продолжать. Затем, где-то к концу четвертого — началу пятого курса я услышал от него: «Посылай во все редакции веером. Придут обратно, меняй местами — и снова. Я в свое время сам с этого начинал».

Так я и сделал. График составил, чтобы не перепутать. Первым откликнулся журнал «Смена».

Экран: номер «Смены» с первым рассказом Шукшина.

Автор *(читает текст Шукшина)*. «Ромм следил за моими первыми шагами. Но настал момент, когда он сказал: «Теперь — сам. Ты парень крепкий». Радостно все это было, и грустно, и важно. Во всей моей жизни свершился переворот. Мне везло в искусстве на умных и добрых людей».

В кадре Никита Михалков.

Михалков. Он мне сказал: знаешь что, никогда не делай выгодную для себя сиюсекундную картину. Тебе кажется, что она выгодна для тебя, но ты не торопись ее делать. Мы так медленно снимаем кино, что к моменту, когда она выйдет, она может тебе даже навредить. Поразительно. Я помню, я пришел к нему жаловаться, какие-то сложности были. Он очень внимательно меня выслушал и сказал:

— Ты понимаешь, вот представь себе, что ты муха и сидишь на ободе колеса. Вот ты живешь, колесо крутится, солнышко, ты отогрелся, а потом вдруг — бац и наступает промежуток, когда ты ничего не видишь, окунаешься во все что угодно, в том числе и в то, чего и назвать нельзя, и думаешь, что все кончено. Потом вдруг просветлело, и ты видишь — ничего опять. Самое главное — не забывать на солнышке, что ты можешь оказаться там, а во-вторых, знать, куда катится сама телега. Наш курс был последним, который Михаил Ильич довел от начала до конца...

Кадр: Динара Асанова снимает свой последний фильм. Она его не успела закончить. Пусть эта съемка будет памятью и о ней самой.

Из воспоминаний Динары Асановой.

Последние устремления Михаила Ильича Ромма стали в моей работе ведущей нитью. Я стала работать почти скрытой камерой, заставляя актеров (особенно подростков) импровизировать на заданную тему, погружать эпизоды в существующую помимо моей воли массовку, пытаясь с операторами «не выстраивать» кадр. Так мне казалось и кажется до сих пор, что именно этими средствами могу войти в атмосферу сегодняшнего дня, передать в фильмах дух реальной жизни...

В кадре: Григорий Чухрай.

Чухрай. Это была только одна линия в его творчестве. Доку-

ментализм. Он сочетался у него с поразительной зрелищностью. Помните сцены свадьбы в «Девяти днях одного года»? В конце жизни он увлеченно рассказывал о намерении поставить по Александру Володину трагифарс «Детектив каменного века». Каждый из нас брал у него свое. Он не подгонял учеников к одному знаменателю. Он угадывал, в чем особенность именно этого человека. Это очень важно на стадии дебюта, когда ты сам еще не вполне себя понимаешь. А он понимал. Если бы не Ромм, я бы в свое время «Сорок первый» не поставил. А эта картина решила мою судьбу...

Кабинет Ромма. Рабочий стол, на столе слева настольная лампа, в центре пишущая машинка, лист бумаги, карандаш, очки.

Автор. В больнице он задумал новый фильм. Он страстно желал его сделать, и это давало ему силы прожить еще год.

В кадре Александр Новогрудский.

Новогрудский. Сначала фильм должен был называться «Мир-68». Михаила Ильича привлекала проблема западной молодежи. С другой стороны, он много думал о так называемой культурной революции в Китае. Постепенно и то, и другое стало лишь мотивами картины.

В кадре Элем Климов.

Климов. В процессе работы фильм условно стал называться «Мир сегодня». Ромм говорил о тех моментах прошлого, которые нельзя забывать. Он показал, что мало их помнить. Необходимо к ним возвращаться, анализировать, искать истоки процессов, происходящих в современной жизни...

Кадры из фильма. Конец войны. Последние бои. Знамя над рейхстагом. Скелеты домов. Шествие с американским флагом. Красная площадь 1945 года: подбрасывают фронтовика; несут фашистские знамена и бросают перед Мавзолеем. Радостные люди. Атомный гриб над Хиросимой.

Голос Ромма. В сорок пятом году война в Европе закончилась, казалось, никогда... никогда больше не может возникнуть не только война, но и самая мысль о войне. Но война еще продолжала догорать на Востоке. И, наконец, к концу сорок пятого расцвела двумя цветочками. Двумя взрывами атомных бомб. Эти атомные взорвались тогда, когда в них уже не было и нужды. Япония находилась накануне капитуляции, но раз оружие сделано, его испытали, оно оказалось очень эффективным. Триста тысяч человек унесли с собой эти две...

Фотопортрет Ромма.

...маленькие полукустарные бомбочки. Триста тысяч человек. И это оказалось дешевле и практичнее, чем всякий другой способ истребления...

Монтажный стол.

Голос Ромма. ...Так закончилась вторая мировая война.

Климов. Мы понимали, мы ждали, что он сделает фильм не только о мире сегодня, но и о мире завтра, то есть попытается сделать картину о тех опасностях, которые могут угрожать человечеству завтра...

Уличные сцены из фильма.

...Во впечатлениях сегодняшнего дня, в потоке хроники, в ответах автору случайных прохожих на улицах разных городов мира разглядеть и показать многое из того, что аукнется завтра. Показать и тем самым предупредить, еще раз призвать человечество к единству, бдительности.

В кадре Марлен Хуциев.

Хуциев. Смонтировать картину Ромм не успел. И не успел ее полностью озвучить. Это поручили Элему Климову и мне. Слово же его и голос уникальны. Среди его записей мы нашли фразу, которая и стала названием фильма: «И все-таки я верю».

Серия детских рисунков.

Дети рисуют на асфальте разными мелками на разные темы.

Рисунок на асфальте крупно.

Мальчик из Генуи дает интервью.

Диктор-переводчик. А это что такое?

— Взрыв атомной бомбы.

Девушка-американка.

Диктор-переводчик. А что вы скажете о счастье?

— Для меня величайшим счастьем является природа, потому война столь опасна.

Юноша-американец.

Диктор-переводчик. В чем, по вашему мнению, величайшая опасность для мира?

Фотографии: отряд полицейских. У решетки начальник отряда. Отряд полицейских движется по улице.

Юноша-американец отвечает:

— Страх. Страх. Мы сталкиваемся с непониманием наших идей, мыслей... Люди не понимают друг друга, и это рождает страх.

Куски кинопленки. Полицейские. Люди на улице.

Парень и девушка.

Диктор-переводчик. Что такое, по-вашему, любовь?

Парень и девушка из Рима. Ее нет.

— Как, любви нет?

— Быть-то должна, но это невозможно, по-моему, не существует любви...

— А по-твоему, да? Существует?

— Конечно, это основа жизни.

Художник. Счастье? Как бы это сказать? Иметь возможность сделать счастье своими руками. Счастье может состоять во многом или ни в чем... Все зависит от человека...

Куски кинопленки.

Демонстранты и полицейские.

Студент-американец. Счастье есть нечто такое, что придет тогда, когда мы похороним в мире расизм.

Лумумба и его палачи. Влюбленные на улице Парижа. Девушки на улице Парижа. Фотографии. Бараки Освенцима. Девушка в очках. Девушка на фоне текста. Фотография: узник Осецкий и его палач. Разъяренные люди с плакатами дацзыбао на груди... Полицейские и демонстранты...

Интервью с итальянским коммунистом:

— Почему ты коммунист?

— Моя партия рабочих и трудящихся.

— А есть ли опасность для человечества?

— Да, конечно, фашизм, расизм, капитализм.

Антифашистская демонстрация.

Молодежь в рядах демонстрантов.

Интервью с итальянским коммунистом в Генуе:

— Почему ты коммунист?

— Сегодня нужно быть коммунистом.

— Выгода, что ль, какая-нибудь?

— Да ну, какая там выгода... Сама жизнь заставляет... Жизнь...

Полицейские вырывают знамя у демонстрантов. Демонстранты и полицейские. Сражение полицейских и демонстрантов. Колонны демонстрантов на улице.

Колонна немецких антифашистов тридцатых годов — «Рот фронт».

Участники митинга 70-х годов.

Колонна немецких коммунистов 30-х годов.

Демонстрация инвалидов Вьетнамской войны в Америке.

Демонстрация коммунистов в Париже.

Впереди демонстрации идет женщина с флагом.

Полицейские и рабочие Японии.

Демонстрации рабочих в Лондоне.

Срывается свастика на крыше рейхстага.

Африканцы на трибунах.

Встреча друзей на аэродроме.

Встреча советских и американских войск.

Американские и советские воины.

Вид планеты Земля с космического корабля.

Юрий Гагарин.

Фотография земного шара.

Возникает надпись:

«Земной шар.

Объем — $1{,}083 \times 10^{12}$ км^3

Длина окружности меридиана — 40008550 м
Площадь поверхности — $5{,}10 \times 10^{11}$ км²
Суша — 149 млрд. км² (29,3 %)
Вода — 361 млрд. км² (70,7 %)
Возраст планеты — 3,5 млрд. лет
Население — 3 миллиарда 800 миллионов человек».

Океан. Водопад. Земля Канады. Поля пшеницы. Деревья. Дождь. Пеликаны в полете. Океанский прилив. Журавли в небе. Скалы. Скачет олень. По крутым горам танец оленей. Земля средней полосы России. Снежные вершины. Птицы.

Хроника: Ромм на улице Парижа.

Автор. Эти кадры были сняты для последней картины, которая стала завещанием художника. Пусть на них ляжет последнее интервью, которое дал в Мюнхене режиссер.

Голос Ромма. Мир будет резко меняться... Сейчас наступила пора, я бы сказал, размышлений и политического самообразования у всей молодежи... Я думал, что я буду делать фильм молодежный, а мне придется делать другую тему... Сейчас в мире появились тенденции, двойственные по характеру... Мир сегодня представляет собой своеобразное диалектическое соединение: стремительнейшее развитие науки и столь же стремительное развитие отрицательных сторон науки. Вместе с освободительными войнами, с национальным освобождением возникает уже национализм воинственный, милитаристский, сопровождающийся насилием, человеконенавистничеством. Еще Маркс и Энгельс, классики марксизма, сто лет назад говорили, что вне социалистического пути развития развитие техники приведет к всемирной катастрофе. Сейчас это стало очевидно. То, что мы сейчас говорим, то есть, какие силы могут вывести мир из ряда тупиков, которые сейчас возникают, это и есть, в общем, тема картины. Но я полагал, что этот вывод должен быть как бы финалом картины. Я хочу всей этой картиной как бы накоплять материал и заставлять людей думать, не давая грубого, прямого рецепта. Я советский режиссер и коммунист. Для меня это путь единственный. Но я не хочу поначалу никого учить. Я считаю, что каждый человек должен прийти к этой мысли самостоятельно. И он придет к этой мысли самостоятельно.

Мюнхен — родина национал-социалистического движения, фашизма. Естественно, что здесь остались какие-то недобитые кадры фашизма, довольно хорошо организованные, возродившиеся и благополучно живущие. Здесь их много. Естественно, много. Потому что, в общем-то, в Германии было свыше миллиона эсэсовцев. А вы знаете, что, в общем-то, наказано ничтожное количество людей, и многие мечтают о возрождении фашизма. Я думаю, что главная опасность, в общем, не здесь. Это будет постепенно умирать. Эта варварская, неумная, грубая

идеология два раза человечество обмануть не может. Но в других формах фашизм или нечто похожее может вполне возникнуть. И я, например, сказал бы, что американские формы фашизма, без свастики и без официального фюрера, они еще опаснее. Две партии, которые отличаются друг от друга минимально — и неслыханное господство капитала... Это очень опасно.

Автор. Говоря эти слова, Ромм словно предвидел это.

Хроника: пикеты прогрессивных американцев у Белого дома.

Автор. ...И это...

Демонстрация в Англии против размещения на острове американских «першингов».

Автор. ...И это...

В Западной Германии немцы разных возрастов пикетируют место, где за колючей проволокой готовятся позиции для размещения американских ракет первого удара.

Ромм (*продолжает интервью*). Есть одна поразительная фраза Маркса, я боюсь ее точно цитировать, поэтому передам так, он говорит, что свободное развитие каждого есть непременное условие развития общества в целом. Я бы поставил эти слова из Маркса как эпиграф к картине.

Экран: открывается дверь, входит в комнату девочка. Она садится за стол, берет карандаш в руки и рисует...

Голос Ромма. А все-таки я верю в то, что человек разумен...

Девочка рисует. На стене портрет Кузьминой, книги, картины...

Голос Ромма. Ведь он рождается прекрасным!

Девочка рисует.

Автор. Это Алена. Правнучка Михаила Ильича. Он ее не знал.

Голос Ромма. Плохих детей нет! Все дети во всем мире хороши, все зависит от того, что мы с вами вылепим из этих детей, во что мы с вами превратим их.

Магнитофон. Вращаются бобины.

Голос Ромма. И все-таки я верю...

Камера панорамирует вверх по стене, где висит портрет Ромма.

Портрет укрупняется. Пауза. Ромм как бы разглядывает тех, кому только что поведал о своей жизни.

Читайте в следующем номере

Под рубрикой «Навстречу XXVII съезду КПСС» — статью украинского режиссера Н. Мащенко об интернационализме советского кино.
Материалы, посвященные XIV Международному кинофестивалю в Москве: выступления лауреатов фестиваля, «круглый стол» председателей жюри, подборку рецензий на фестивальные ленты и статьи о ретроспективе антифашистских и антивоенных фильмов, о ретроспективах фильмов Г. Козинцева и Ф. Трюффо.
Новый сценарий Е. Габриловича.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 85-летием

ПРУТА Иосифа Леонидовича, кинодраматурга,
заслуженного деятеля искусств РСФСР

С 80-летием

МАКСИМОВУ-ЛУКЬЯНОВУ Елену Александровну, актрису,
заслуженную артистку РСФСР

С 70-летием

ШНЕЙДЕРОВА Моисея Абрамовича, кинорежиссера-оператора,
заслуженного деятеля искусств Латвийской ССР,
лауреата Государственной премии СССР,
лауреата Государственной премии Латвийской ССР

С 60-летием

БУКОВСКОГО Анатолия Сергеевича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств Украинской ССР

ГОРИККЕРА Владимира Михайловича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств Азербайджанской ССР

С 50-летием

ТРЕГУБОВИЧА Виктора Ивановича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров
и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов



63647
ВСЕСОЮЗ
КНИЖНАЯ
PEJU
TRACK